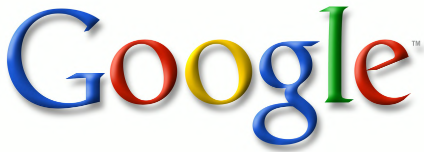




PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

STANISŁAW PIGOŃ. O księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego A. Mickiewicza. Wyczerpane.
PIOTR BAŃKOWSKI. Maurycy Mochnacki, jako teoretyk i krytyk romantyzmu polskiego.
STANISŁAW SZARSKI. Mitologja klasyczna w poezji Kochanowskiego.
WACŁAW BOROWY. Ignacy Chodźko (Artyzm i umysłowość).
KAZIMIERZ CHODYNICKI. Poglądy na zadania historji w epoce Stanisława Augusta.
WŁADYSŁAW WŁOCH. Polska elegja patrjotyczna w epoce rozbiorów.
Ks. CEZARY PĘCHERSKI. Brodziński a Herder.
STEFAN HARASSEK. Kant w Polsce przed r. 1830. Wyczerpane.
ALEKSANDER SŁAPA. Fryderyk Skarbek, jako powieściopisarz.
GĄSIOROWSKA ZOFJA. Służba narodowa w Sprawie Andrzeja Towiańskiego. Wyczerpane.
TADEUSZ NEWLIN-WAGNER. Słowacki wobec zagadnienia predestynacji.
JAN GEBETHNER. Poprzedniczka romantyzmu (Anna Mostowska).
IGNACY GÓRSKI. Ballada polska przed Mickiewiczem.
EDMUND RAPPAPORT. Wacław Potocki, jako satyryk.
ZOFJA REUTT-WITKOWSKA. Studja nad utworami dramatycznemi Korzeniowskiego. Część pierwsza, druga i trzecia.
TADEUSZ MITANA. Religijność Skargi (Studjum psychologiczne).
MICHAŁ DADLEZ. Pope w Polsce w XVIII wieku.



PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE
Nr. 21.
(WYDAWANE Z ZASIŁKU WYDZIAŁU NAUKI MIN. W. R. I O. P.)

CHARAKTERYSTYKA I ŹRÓDŁA POWIEŚCI KRASZEWSKIEGO

W LATACH 1830—1850

NAPISAŁ
ADAM BAR



SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. J. MIANOWSKIEGO
WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 72

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

TREŚĆ.

ROZDZIAŁ IV. Strona

ROZDZIAŁ V.

ROZDZIAŁ VI.

ROZDZIAŁ VII.

ZAKOŃCZENIE.

WSTĘP

Pierwsze występy Kraszewskiego stały się niemal sensacją. Rozmach jego twórczości, siła i oryginalność musiały wzbudzić zainteresowanie; pracowitość nie pozwalała o nim zapominać. O Kraszewskim było wszędzie głośno — to też szybko zyskał sobie wyjątkową popularność i podziw. Powieści jego spotykały się z licznemi zarzutami mniej lub więcej uzasadnionemi, ale w każdym razie wszystkie poważniejsze pisma uważały sobie za obowiązek wspomnieć o jego książce, zganić lub pod niebiosa wynieść. Bo Kraszewski, obok, gorących i oddanych przyjaciół, miał wielu przeciwników — jego miękka i niezdecydowana natura, kierująca się raczej uczuciem wobec wszelkich objawów życiowych, społecznych i kulturalnych, nie pozwalała mu na wytyczenie jasnego programu poglądów, a stąd pewne stronnictwa i pewne kategorje ludzi zawsze stawały przeciwko niemu, w wyjątkowych tylko wypadkach przyłączając się do ogólnego uwielbienia (np. ukazanie się *Ulany*). Aby jednak to, co powiedziałem, nie wydawało się czczem i pustem, sięgnijmy do świadectwa współczesnego. Dość jednego. Oto Stefan Buszczyński tak pisze o Kraszewskim w r. 1858: »Kraszewskiego imię znane we wszystkich domach, gdzie tylko czytać umieją, od najniższej izby pracującego na chleb szlachcica do wystawnego pałacu magnata. Po trudach codziennej pracy, przy kaganka świetle, czeladnik, ubogi sługa z rozkoszą i pożytkiem czyta jego utwory; po przesycie zbytkownych uciech, na miękkiej sofie, przy bladym blasku lampy, rodzina możnego pana, ze złorzeczeniem na ustach ziewa nad jego pismami; ale go znają

wszyscy, ale go muszą znać wszyscy, bo nie znać Kraszewskiego, to wstyd, to oczu podnieść nie można« (1).

A zdanie to, jak się później przekonamy, nie jest odosobnione. Nazywano go genjuszem, skwapliwie zestawiano z największymi powieściopisarzami europejskimi, wyżej szacowano aniżeli p. George Sand, Balzaca, aniżeli nawet najpopularniejszego w Polsce Walter Scotta (2). W r. 1842 znajdujemy artykuł nieznanego autora, w którym mówi, że Kraszewski »Balzaca spycha ze stolików« (3); świadczy to o jego ogromnej popularności, a równocześnie o wielkiej potrzebie polskiej książki.

Z czasem popularność ta jeszcze bardziej wzrosła. A jednak, z powodu chwiejności poglądów oraz daleko posuniętej wrażliwości, Kraszewski, nigdy nie zajął stanowiska przodowniczego w społeczeństwie. I dlatego właśnie trudno nazwać go wielkim. Bo czyż wielkim był człowiek, którego twórczość odznaczała się raczej charakterem biernym, niżeli czynnym, reprodukcyjnym niżeli oryginalnym; który kochał społeczeństwo całem sercem i pragnął oddać mu ostatnią kroplę krwi, ale nie umiał się zdobyć na stałość przekonań, pozwalających mu nad ogółem górować i być nauczycielem narodu? Ziarna, które rzucał, padały często na grunt twardy i zeschły, a Kraszewski nie umiał jałowej gleby rozmiękczyć. Mimo wszystko jednak wpływ jego na społeczeństwo był ogromny. Bo też pamiętać należy, że tego, czego Mickiewicz pragnął dla *Pana Tadeusza*, doczekał się Kraszewski dla swoich powieści i »dożył tej pociechy, że księgi jego zbłądziły pod strzechy«; że jakkolwiek z półek księgarskich i z czoła katalogów wypożyczalni zepchnęła go beletrystyka współczesna, to jednak nie kto inny, ale on wyprowadził powieść naszą za granicę, i nie kto inny, ale on zapełnia bibljoteki popularne i ludowe, i nie kogo innego, ale jego powieści czyta

(1) Art. p. t. »Pogląd na sztukę i stanowisko Kraszewskiego w literaturze naszej«. *Teka wileńska*, Wilno 1858 nr. 3. — (2) Kraszewskiego wyżej aniżeli Balzaca postawiła rosyjska Вѣрная пчела, z której artykuł o naszym powieściopisarzu przedrukowano w polskiem tłumaczeniu w *Tyg. pet.* 1841 nr. 34. — (3) Art. pt. »Objażdżka literacka« *Orędownik naukowy* 1842 nr. 24.

młodzież nasza w szkołach, i wreszcie nie kto inny, ale Kraszewski powieść naszą właściwie stworzył, i był dla niej tem, czem Mickiewicz dla poezji, Słowacki dla wielkiego dramatu, a Fredro dla komedji.

To też on jeden z naszych powieściopisarzy doczekał się najwcześniej obszernego i gruntownego studjum o swojej twórczości. Mam tu na myśli pracę Chmielowskiego (1) oraz zbiorową rozprawę pt. *Księga jubileuszowa* (2), najobszerniejsze studjum, jakie kiedykolwiek o naszej powieści napisano, powstałe jeszcze za życia autora. Ale niestety, na tem badania nad twórczością Kraszewskiego niemal zakończono. Później pojawiło się szereg przyczynków, opracowań poszczególnych powieści, artykuły okolicznościowe, studja dorywcze, rozsypane po czasopismach literackich i na łamach prasy codziennej, najczęściej pobieżne, tak, że śmiało można powiedzieć, praca Chmielowskiego jest ostatniem słowem o Kraszewskim, na której często opierały się sądy później wypowiadane. Chmielowski, badacz niesłychanie sumienny, objął całą twórczość Kraszewskiego, ale zarys jego pracy, wobec ogromu materjału, jaki twórczość Kraszewskiego nastręcza, z natury rzeczy, musiał być ogólnikowy. To też trudno Chmielowskiemu robić zarzut z tego, że pominął prawie zupełnie badania źródłowe, wymagające długich lat gruntownych, jakkolwiek niepozbawionych powabu, badań. Jednak, bądź co bądź, dziś po latach kilkudziesięciu z całem spokojem można zgodzić się na to, co Chmielowski powiedział. Interesuje nas bliżej epoka od r. 1830—50. Chmielowski wskazał, że na początkową powieść Kraszewskiego wpłynął Hoffmann, Jean Paul i Kock — na to zgodzić się trzeba. Nie wspomniał o innych, jak również pominął wpływy z polskiej literatury, które przecież w powieściach Kraszewskiego poważną stanowią pozycję. Uzupełnieniem, ale tylko dla biografji autora, dzięki korespondencji, jaką Pług posiadał, jest *Księga jubileuszowa*. Złożyły się na nią prace najtęższych wówczas polskich sił naukowych, z całym pie-

(1) P. Chmielowski. *Józef Ignacy Kraszewski*, zarys historyczno-literacki. Kraków 1888. — (2) *Księga jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*. Warszawa 1880.

tyzmem zaprzątających się badaniem wszechstronnej twórczości Kraszewskiego — obejmuje więc całość nawet tych działów, które Chmielowski zaledwie mógł później dotknąć. Dlatego *Księga jubileuszowa* była cennym upominkiem dla sędziwego nestora naszego powieściopisarstwa. Poza to jednak, a przedewszystkiem poza pracę Chmielowskiego, który przeprowadził również zwięzłą paralelę, między Kraszewskim a Skarbkiem, wspomniał o wpływie Sterne'a, nigdzie jednak nie przytaczał dowodów, ograniczając się jedynie do ogólników, krytyka nasza prawie nie wyszła. Chmielowski źródeł dopatrywał się na podstawie charakterystycznych cech pisarzy, a że mimo tego, hipotezy krytyka nawet po szczegółowych badaniach utrzymać się muszą w całej rozciągłości, to dowodzi tylko jego doskonałej wrażliwości krytycznej. Najpoważniejsi nasi krytycy, pracujący nad powieścią Kraszewskiego nic więcej nie dodali, bo ani Krzemiński (1), ani Chlebowski (2), którzy powtarzają to, co powiedział Chmielowski, ani Kaszewski (3). Wszyscy operują przedewszystkiem syntezami, pod tym względem rzucając wiele światła nowego na twórczość Kraszewskiego. Nowe szczegóły w zakresie techniki pierwszych powieści Kraszewskiego dodał sumienny, współczesny badacz naszej powieści K. Wojciechowski (4), a w rozprawie pt. *Werter w Polsce* przeprowadził źródłową paralelę między Goethego *Cierpieniami Wertera* a Kraszewskiego *Poetą i światem*, nie wspomniał jednak o wpływie Goethego na *Pamiętniki nieznajomego.* Dodać jeszcze należy, że Kaszewski napomknął o wpływie Krasickiego *Pana Podstolego* na *Dziwadła*, przyczem wyraził żal, że Kraszewski nie dał wyczerpującego obrazu społeczeństwa. Nie omówił jednak, jaki zachodzi stosunek między Rousseau'a *Nową Heloizą* oraz Balzaca *Lekarzem wiejskim* a *Dziwadłami*, stosunek, bądź co bądź, bardzo ciekawy. Podobnie i Tarnowski (5) nie dodał

(1) Krzemiński: *Nowe szkice literackie*, Warszawa 1911. — (2) Chlebowski: *Kraszewski*, wiek XIX. »Sto lat myśli polskiej«, t. VIII. — (3) Kaszewski: »Kraszewski jako powieściopisarz«. *Tyg. ilustrowany* 1887 nr. 221. — (4) Wojciechowski K.: »Kilka uwag o zadaniu i technice pierwszych obrazów Kraszewskiego«. *Pam. liter.* 1912. — (5) St. Tarnowski: *Historja literatury polskiej.* Kraków 1905, t. V.

żadnych nowych szczegółów do tego, co już poprzednio powiedziano. M. Mann (1) wspomniał tylko o wpływie Nodiera, dowodu jednak żadnego nie przytoczył, i dlatego trudno sądzić, w czem ten wpływ upatrywał. I to wszystko co powiedziano o źródłach powieści Kraszewskiego w latach 1830—1850. O artykułach innych, mających charakter szkiców syntetycznych, nie wspominam. Z natury rzeczy o źródłach tam mowy nie było.

Dlatego na ten punkt szczególną zwróciłem uwagę. Równocześnie starałem się odmalować tło, na którem powieści Kraszewskiego powstały oraz dać krótką syntezę poszczególnych epok jego twórczości, a więc niejako uzupełnić pracę Chmielowskiego. Trudno cokolwiek z niej ująć, tu tylko należałoby uczynić pewne zastrzeżenie, co do podziału powieści Kraszewskiego między r. 1830—50. Chmielowski wyróżnia trzy okresy. Ściśle mówiąc, wedle niego możnaby przeprowadzić podział na cztery okresy: pierwszy znaczący się wpływami Sterne'a, Skarbka oraz Hoffmanna; drugi okres przejścia; trzeci idealizmu romantycznego; wreszcie czwarty znamienny przewagą realizmu. Otóż Chmielowski nie wyróżniał przed r. 1850 okresu czwartego, a z t. zw. okresu przejścia robił oddzielną epokę. Tego rodzaju podział wydaje się zbyt obszernym. Okres drugi nie odznacza się żadnemi specjalnemi, charakterystycznemi rysami, posiada cechy przejściowe, podobnie jak po każdej zmianie poglądów, czy postępowania ewolucyjnego przejście tego rodzaju musi istnieć. Dlatego też po okresie pierwszym można bez omyłki postawić okres wpływów romantycznych, natomiast już przed r. 1850 wolno przesunąć okres realizmu, wpływów Balzaca, Korzeniowskiego i Dickensa, tembardziej, że motywy romantyczne w powieściach, z tych lat pochodzących, są coraz słabsze, a wreszcie na tle realistycznego toku akcji całkowicie znikają.

Kraków 1923 r., czerwiec-lipiec.

(1) M. Mann: *Powieść od r. 1831.* Encyklopedja polska t. XXII. *Literatura piękna.* Część II.

CHARAKTERYSTYKA I ŹRÓDŁA POWIEŚCI KRASZEWSKIEGO W LATACH 1830—1850.

I.

W badaniach nad powieścią Kraszewskiego najtrudniej jest wykreślić linję rozwoju jego twórczości w odniesieniu do wpływów literackich, najtrudniej z tego względu, że umysł o tym rodzaju i o tak szerokim stopniu wrażliwości musiał podlegać najróżnorodniejszym czynnikom, które, krzyżując się z sobą, tworzyły mozajkę najbardziej w świecie chaotyczną. Moment ten w jego twórczości najsilniej uwydatniają badania źródłowe, które jaśniej wskazują, w jaki sposób szereg różnorodnych motywów, nieraz z autorów wprost przeciwnych szkół literackich zaczerpniętych, będzie składało jedną powieść, w jaki sposób czynniki te będą się z sobą zlewały, po to, aby dać powieść o akcji, rozgrywającej się na pewnem, charakterystycznem dla danej epoki tle. I dlatego trudno rozgraniczyć jego wpływy klasyczne a romantyczne, albo powiedzieć, o ile był zwolennikiem balzakowskiego realizmu albo sandowskiego idealizmu literackiego, w czem dominowała prawda codziennych wydarzeń, a gdzie motywy fantastyczne brały górę — wszystkie te czynniki występują w jego powieściach obok siebie. Inna rzecz, że nie zawsze z sobą harmonizują, często nawet jeden drugiemu przeczy tak wyraźnie, iż łatwo wskazać, gdzie powstaje okres przejściowy, a gdzie epoka pewnej maniery literackiej. Więc w chwili, gdy otwarcie będzie się wypowiadał przeciwko romantyzmowi, w powieści spotkamy motywy rousseau'sko-osjaniczne, gdzieindziej znowu będzie głosił hasła pracy pozytywnej oraz malował sceny, których nie powstydziłby się

żaden naturalista, sceny, przekalkowane z codziennego życia, i wprowadzi obrazki o wybitnych znamionach romantycznych, bohaterów werterowskich i t. d.

Objaw ten charakterystyczny w twórczości Kraszewskiego nietrudno wytłumaczyć. Przyczyny należy przedewszystkiem szukać we wspomnianej już wrażliwości na wpływy literackie, we wrodzonej uczuciowości, która gięła się przed byle-jakim poglądem albo teorją, niejednokrotnie bezkrytycznie akceptowaną; z drugiej zaś strony autor wchłaniał różnorodne motywy, którym podlęgać musiał dzięki ruchliwości swego umysłu. Bo też Kraszewski interesował się wszystkiem i o wszystkiem pisał, a z czystem sumieniem powiedzieć można, że trzymał palec na pulsie życia literackiego w Polsce, oczywiście o tyle, o ile przy jego zmienności poglądów było to możliwe.

Już w latach wczesnej młodości oddychał atmosferą wysokiej kultury. W domu interesowano się żywo tem, co się w kraju i zagranicą działo, czytano wiele i gorąco dyskutowano. Sam Kraszewski pisze, że »pierwsze poezje Mickiewicza, które obudzały nadzwyczajne zajęcie, wszystkie chodziły starym zwyczajem z rąk do rąk w rękopiśmie. Walter Scott, Byron, Shakespeare leżeli u wuja na stoliku; odradzająca się na nowo literatura francuska, książki włoskie, przywiezione z podróży, czytano i tłumaczono« (1). W Białej, dzięki prof. Bartoszewiczowi poznał dzieła Krasickiego, Niemcewicza, Naruszewicza, Brodzińskiego. Szanowany przez młodzież profesor w pojęciach estetycznych był klasykiem, co musiało się odbić na umysłach uczniów, którzy, jakkolwiek czytali Mickiewicza, przynajmniej teoretycznie nasiąkali zapatrywaniami Bartoszewicza.

Wśród takiej atmosfery i wpływów Kraszewski w trzeciej klasie napisał — balladę p. t. *Klasztor na górze*, którą kończy słowami, niejednokrotnie przypominającemi Mickiewicza:

Tak powiadają; ja temu nie wierzę,
Jednakże idąc odmawiam pacierze.

(1) *Księga jubileuszowa*. Warszawa 1880. Życiorys przez A. Pługa, str. XII.

Prawda, że można się już w tych słowach dopatrzeć pewnego sceptycyzmu w odniesieniu do romantycznych duchów, w każdym razie wiersz ten znamiennie świadczy, że, jakkolwiek autor nasz musiał ulegać klasycznym upodobaniem swego nauczyciela, niemniej jednak romantyzm interesował go przez swobodę fantazjowania oraz silną uczuciowość, a więc przez znamiona, które zawsze będą charakteryzowały jego twórczość. Dodać przytem należy, że tutaj po raz pierwszy spotykamy również znamienny dla Kraszewskiego objaw kojarzenia się wpływów. Ale równocześnie niech będzie wolno zauważyć, że przejęcie się romantyzmem w latach młodzieńczych było płytkie i powierzchowne, o czem najlepiej zresztą świadczy fakt, że w niedługim czasie wyraża się wprost z ironją o nowym prądzie literackim: w czasie podróży z Lublina do Wilna spotkała go burza, którą opisał wprawdzie w formie balladowej, ale również z pewnym sceptyzmem i uśmiechem pobłażliwości dla romantycznej szkoły (r. 1829).

O czasach lubelskich mówi, że były okresem gorączkowej i chaotycznej lektury: »książki — jak sam zaznacza — bez żadnego wyboru chwytane, rozprzęgające wyobraźnię, zapalające ją, często szkodliwe, tyle tylko na mnie wpływały, żem coraz jaśniej widział, żem pisać musiał — pisałem więc, bez wytchnienia gryzmoląc« (1). W Świsłoczy na stancji, od Hołówki, który miał nadzór nad studentami, otrzymał po raz pierwszy dzieła Moliera i Monteskiusza. Zachwycał się zwłaszcza Molierem: »chciwy podówczas czytania — jego słowa — wiem, żem nieśmiertelnego dramaturga dzieła po kilka razy czytał i odczytywał. Montesquieu'go także czytałem pilnie, ale mniej się nim zachwycałem« (2). Prof. Walicki zachęcał go wprawdzie do poważniejszej lektury, ale młodego ucznia pociągały dzieła wyobraźni. Tutaj również zaczął pracować nad językiem i literaturą, czytał Górnickiego, Reja i Kochanowskiego, świeżo wydanych w Warszawie. Nie skończył wprawdzie powieści, zaczętej jeszcze w Białej, ale pisał obszerną

(1) *Obrazy z życia i podróży*. Wilno 1842, t. I, str. 97. — (2) *Noce bezsenne. Tygodnik ilustrowany*, r. 1888, str. 266. To samo w *Obrazach z życia i podróży* t. I, str. 99.

rozprawę o przysłowiach i zbierał wypisy z autorów XVI w. W kilkanaście lat potem opisze wrażenia z tych czasów w *Powieści bez tytułu*, jak to w szkole przy czytania opisu wiosny »przyszła kolej na małego chłopczyka, z blond włosami, z niebieskiemi oczyma, zapiętego w mundurek wytarty, ale czysty«. Profesorem, przed którym uczniowie popisywali się swojemi wypracowaniami, był Walicki, a uczniem, który szczególną zwrócił uwagę nauczyciela młody Kraszewski.

Tyle tylko można się dowiedzieć z pamiętników i osobistych wspomnień o pierwszej lekturze naszego autora, o jego upodobaniach do czasu wyjazdu na uniwersytet. Ale i to wystarczy, aby stworzyć sobie obraz tych czynników, które od pierwszych zawiązków kształtowały jego młody umysł. Przechodził on przez ręce rozmaitych nauczycieli, to też kierował swoje upodobania literackie w najrozmaitszych kierunkach, — właściwie zdecydowanego programu jeszcze nie miał, co więcej, nie okazywał nawet skłonności, ani do klasycyzmu ani romantyzmu. To tylko wolno powiedzieć, że lekturę jego stanowiła przeważnie literatura stara, w czem jednak prawdopodobnie kierowała nim już wczesna namiętność do pracy nad historją. Znaczny wpływ wywarł na jego wyobraźnię pobyt w Białej. Stary zamek bialski, niegdyś obronny, robił na młodym chłopcu wielkie wrażenie. »Patrzaliśmy — mówi — w wyschłe fosy; dumaliśmy o zamczysku, na którem jedno wejrzenie, dziś mi maluje całą przeszłość i dawniej jego mury z podaniami domyślonemi, podsłuchanemi, wydumanemi, zaprzątały głowę chciwą dziejów i wzruszeń, ciekawą powieści i łaknącą ich jak powszedniego chleba« (1); a potem dodaje: »Poglądając po starych drzewach, po cienistych zakątkach uczyłem się marzyć i domyślać jakiejś mglistej przeszłości« (2). Tutaj podobno opisał nawet stare zamczysko, z rękopisu jednak nic się nie dochowało. I, rzecz charakterystyczna, wśród tak wysoce romantycznej atmosfery Kraszewski tłumaczył — bajki Lafontaine'a i pisał poemat *Cztery pory roku*, może wedle wzoru Drużbackiej *Opisania czterech części roku*.

(1) *Obrazy z życia i podróży* t. I, str. 11. — (2) Tamże t. I, str. 65.

Zamek bialski był dla Kraszewskiego pierwszym nauczycielem historji. Wywierał on na niego urok bajki piastuńczej. »Atmosfera bialska, tradycja świetności Radziwiłłów, wszystko to stwarzało zupełnie nowy zakres myśli starych, tylko wspomnieniami tradycyj« (1).

W Romanowie czytał każdą napotkaną książkę. »Pamiętam dobrze — mówi gdzieindziej (2) — jak jeszcze małem chłopięciem drżałem od strachu, czytając romanse P. Radcliffe, na ganku ogrodowym, gdzie żywej duszy nie było i smutno tylko iodły szumiały. Byłem tak przejęty, żem musiał uciec do pokojów«. W Białej, gdzie przyjechał, »z poczętą powieścią, z pełną teką bajek, głową rozstrzepaną, marzeniami rozbitą, żądzą widzenia i nauki« pragnął wszystko czytać, ale — bez pracy, »ciężkie nabywanie wiadomości nie podobało mi się, rzucałem się do książek, do pisania, czekałem, że tak powiem, aby mi nauka sama przyszła« (3). Jest to inny znowu również dla Kraszewskiego rys charakterystyczny, a który krytyka literacka często mu wytykała — brak wytrwałości w pracy, właściwość, która bardzo silnie zaciąży na wartości wszystkich jego powieści.

Tak różnorodna lektura oraz chaotyczność wpływów nie oddziałały zupełnie na kierunek jego poglądów, a przynajmniej w bardzo małym stopniu wpłynęły na linję rozwoju. Z całej znanej nam dotychczas lektury jedynie Molier, a pewniej jeszcze Fredro nasuwali mu pomysły skąpców, dorobkiewiczów, repertuar typów bardzo często w jego powieściach spotykanych. Komedje Fredry musiały się Kraszewskiemu podobać. Tak Fredro, jak i on nie byli romantykami, często przeciwko romantyzmowi występowali (4). Entuzjazm dla Moliera musiał zbliżać Kraszewskiego do ojca naszej komedji; obu zresztą łączyło również wspólne zamiłowanie do wyszukiwania typów, t. j. figur niezindywidualizowanych, ale skupiających w sobie cechy całego gatunku — upodobania to czerpane z komedji molierowskiej. Dodać wreszcie należy, że Kra-

(1) *Noce bezsenne Tyg. ilustr.* r. 1888, str. 264. — (2) *Obrazy z życia i podróży* t. I, str. 70. — (3) Tamże, str. 77—8. — (4) I. Chrzanowski. *O komedjach Fredry* Kraków 1917, rozd. III.

szewski był pierwszym w Polsce krytykiem, który trafnie ocenił komedje Fredry, przypowiadając świetną im przyszłość — u potomnych (1).

Pierwszy, jakkolwiek dość daleki, ślad wpływów Fredry spotykamy w *Panu Karolu*, w której to powieści zazdrosny sędzia przypomina Orgona z *Listu*. W *Czterech weselach* znajdujemy motyw znany już z Fredrowskiej *Pierwszej lepszej* (1824). Oto w komedji Fredry Alfred nie może się zdecydować na wybór żony.

Nie mogę się odważyć uczynić wyboru.
Ta przyjemna, powabna, ale nadto płocha
Ta znowu zimna, mądra, siebie tylko kocha.
Tu jest dobroć bez kształtu, tu kształt bez dobroci itd. (2).

Podobnie i w powieści Kraszewskiego Adolf waha się co do wyboru żony i wreszcie zdaje się, podobnie jak Alfred, na przypadek. Ostatecznie żeni się z Julją, która jednak w najmniejszym nawet stopniu nie przypomina Julji fredrowskiej.

Natomiast Marta z tej samej komedji silnie przywodzi na myśl pannę Hermenegildę Twardowską z *Pana Karola*. Czyż, słuchając jej słów, nie przypominamy sobie pierwszego kobiecego typu sknery w powieściach Kraszewskiego.

Ty wzdychasz? co? powoli, powoli,
Nie udawaj miłości, gdy jej nie masz w duszy
To udane westchnienie serca mi nie wzruszy.
Że mnie kiedyś pokochasz, łatwo temu wierzę,
Ale ja jestem bardzo rozsądna w tej mierze,

(1) W *Studjach literackich* w rozdz. p. t. »Dramat«, Kraszewski pisze: »Komedje Fredry, jakkolwiek nieskończoną ilość błędów, przesadę, popadanie w gminność, zbytek poetyczności i t. d. dojrzeć w nich łatwo i namacać można, są dziełem wielkiego talentu i zostaną w naszej literaturze... Niech mi wybaczą autorowie Barbary, Ludgardy, Mnicha nawet, ale Fredro jeden ich wszystkich przeżyje, choć oni prawidłowi, niepokalani, arcymistrze w swej sztuce — szkoda tylko, że nie mają prawdy i życia, które ma Fredro... za mało dziś w miarę swej wartości znany, za mało ceniony, albo powiedzmy lepiej zupełnie nieoceniony; później zapewne odbierze sprawiedliwość od swoich wnuków« (str. 259—60). Słowa Kraszewskiego sprawdziły się w całej pełni. — (2) *Komedje* Fredry. Warszawa 1880, t. II, str. 210.

I wiem, że żadne wdzięki nie mają dość siły
By tak nagle westchnienia miłosne wzbudziły;
Nie chciej więc nagłym ogniem wzniecać me zapały,
Lecz staraj się powoli zwalczać opór stały (sc. V, str. 221).

Ten sam pogląd na sprawy serca i w tym samym sensie, rozwijała p. Hermenegilda przed Karolem, gdy zaczął jej mówić o miłości. Albo te słowa Marty

Wyjeżdżając ze Żmudzi... byłeś w Żmudzi kiedy?
Co? nigdy? no to ze mną będziesz. Otóż tedy
Wyjeżdżając ze Żmudzi... bo mam proces duży,
Lubisz procesa? co? nie? jak co komu służy.
Otóż więc proces; wiele byłoby powiadać
Jak, co, więc krótko mówiąc, bo nie lubię gadać,
Chcę, choć jeszcze lat nie mam, pozbyć się opieki (sc. V, str. 222)

czyż nie przypominają dykcji p. Hermenegildy? Dodać jeszcze należy, że obie pochodzą ze Żmudzi, obie posługują się temi samemi środkami gwarowemi (da, czyś sfiksował, rybeńko), obie wreszcie otaczają tą samą troską Filusia i Finetkę. Ale p. Hermenegilda ma jeszcze inny rys znamienny — jest ogromnie skąpa, gdy tymczasem Marta pragnie tylko męża, a w szczególności Alfreda, co zresztą jest zupełnie zrozumiałe, ponieważ jest przebraną Julją.

Natomiast pomysł Fredrowskich *Przyjaciół* przeniósł Kraszewski do *Miljona posagu*. Treścią wspomnianej komedji są zabiegi kilku konkurentów o rękę bogatej Zofji, przyczem Fredro stwarza szereg udatnych typów — baron Antenacki, który prócz »noblesy« nic nie posiada, Wtorkiewicz, bogacz i dorobkiewicz, Zbigniew, Czesław, Smakosz. Wszyscy zjeżdżają do Zofji, jeden na drugiego intryguje, i jeden drugiego stara się w jak najgorszem przedstawić świetle. Wzajemne niechęci, słowne sprzeczki i t. d. — oto treść komedji. Ostatecznie Zofja wybiera stojącego na uboczu Zbigniewa, odprawiając wszystkich po kolei. Ten sam mniej więcej krąg interesów przesuwa się około Marji, która wybiera cichego Seweryna.

Daleko jednak jest silniejszy wpływ *Zemsty* na *Maleparte*, gdzie Kraszewski bardzo wiernie przekopjował Papkina w postaci rotmistrza. Tak Fredrowski Papkin, jak i Kraszewskiego rotmistrz, odznaczają się ogromną »wojowniczo-

ścią«: Papkin przy każdej sposobności mówi o swojem męstwie, wychwala ustawicznie ostrze swojej artemizy, choć w gruncie rzeczy jest tchórzem podszyty — nie ustępuje mu pod tym względem rotmistrz. Obaj z nadrabianym animuszem jadą, jeden do Milczka, drugi do Maleparty, mówią o swojej odwadze, jakkolwiek mają duszę na ramieniu. Papkin początkowo bierze Milczka za marnego szlachcica szaraczkowego, później jednak pokornieje, rotmistrz zaś stara się Maleparcie zaimponować i również wraca do domu uległy i pokorny. Podobnie, jak Papkin czuje afekt do Klary córki cześnika, tak rotmistrz do Julji córki wojewody; ale później, widząc, że starania ich na tym gruncie dodatniego wyniku nie dadzą, jeden decyduje się na niezbyt młodą starościnę, a drugi na starą Katarzynę — jakkolwiek obaj i stąd odeszli z koszem. Dodać jeszcze należy, że obaj są znanymi pieczeniarzami. Gdy Papkin wraca z misji swojej od rejenta, cześnik musi go najpierw suto nakarmić, aby miał siłę zdać relację ze swego poselstwa, podobnie i starosta musiał postąpić z rotmistrzem. Rysy więc, stwierdzające silnie pokrewieństwo obu postaci oraz wierność motywów, jasno wskazują, że komedja Fredry poważnie wpłynęła na *Maleparte*. Inny natomiast motyw, po raz pierwszy w naszej literaturze wprowadzony przez Fredrę, spotykamy w *Czterech weselach*. Jest to znana scena pisania listu. Dodać należy, że analogiczną scenę spotykamy nieco później w *Pamiętnikach kwestarza* Chodźki (1). *(Zemsta* wyszła w r. 1834, a więc w tym samym, w którym wyszły *Cztery wesela*).

(1) W *Pamiętnikach kwestarza (Obrazy litewskie*, serja III. Wilno 1876, str. 8) narrator opowiada o liście, który pisał pod dyktandem wojewody. Oto wspomniany ustęp:

»Usiadłem zatem przy stoliku i przyłożywszy się regularnie — jestem gotów, rzekłem.

Pan wojewoda zapalił fajkę u komina, przeszedł się kilka razy po pokoju i zaczął:

— »Wielmożny Mości... a Dobrodzieju! — z figlikiem«.

— Jest — z figlikiem.

— Jak — to? co to waść napisałeś — zapytał wojewoda, spojrzawszy przez moje ramię na papier.

— To, co JWPan dyktowałeś« i t. d.«

Typ Geldhaba interesował Kraszewskiego dość żywo. Już w *Domach i ludziach* (»Wędrówka« 1836) wprowadza dorobkiewicza nazywając go — Geldhabem. To też łatwo zrozumiałe są motywy z komedji Fredry, spotykane w *Latarni czarnoksięskiej.* W pierwszym oddziale wspomnianej powieści znajdujemy drobną scenę z pierwszego aktu *Geldhaba.* Gdy Staś i August przyjechali w gościnę do szambelana, po dłuższej rozmowie udali się na spoczynek, i wtedy za cienką ścianą słyszą, jak gospodarz każe służącemu zlać resztki wina do butelki — podobnie jak Geldhab, mimo swoich bogactw, tą samą drogą okazuje sknerstwo. Niemniej jednak sam typ szambelana niema nic pozatem wspólnego z Geldhabem. Cały ten motyw jest wiernie przeniesiony z *Martwych dusz* Gogola. Natomiast typ Geldhaba spotykamy w postaci marszałka (*Latarnia czarnoksięska.* Oddział II), przyczem nietrudno dopatrzeć się podobieństwa nawet w szczegółach. Do marszałka przychodzi p. Józef z żoną, ubodzy jego krewni; ten domyślając się, że p. Józef przyszedł z prośbą o pomoc materjalną, cały swój spryt wysila w tym kierunku, aby rozmowa, broń Boże, nie zeszła na sprawy pieniężne, i aby nie było nawet pozoru jakiegokolwiek wsparcia; w komedji Fredry komisant prosi Geldhaba o wsparcie dla jego ubogiej siostry, ale spotyka się ze stanowczą odmową. Scena I w *Geldhabie* jest przygotowaniem na wizytę księcia — Geldhab, chcąc okazać swoje bogactwa, a zarazem zaznaczyć, że, zajmując się interesami, nie pogardzą i lekturą, rozkłada na stoliku książkę, złotą tabakierę i piękną chustkę; podobnie i marszałek czyni szereg przygotowań na przyjazd gości, aby dać poznać, że niemały posiada majątek, a wreszcie pilnie zabiera się do przeglądania ksiąg buchalteryjnych, aby znowu nie mniemano, że, posiadając pieniądze, próżnuje. Między dwoma typami dorobkiewiczów zachodzi tylko ta różnica, że, gdy Geldhabowi mitra książęca imponuje i gnie się do ziemi na widok herbu, marszałek lekceważy tytuł książęcy, nie poparty szelestem banknotów. Wreszcie Flora, ósmy cud świata w oczach Geldhaba, swoją romantyczną i ekscentryczną naturą do pewnego stopnia przypomina córkę marszałka, który również unosi się nad nią i pokazuje gościom całą kolekcję podusze-

czek, przez córkę haftowanych. Przy sposobności dodać należy, że Massalskiego dom chorążego, jego żona i córka (*Pan Podstolic*) dość żywo przypominają rodzinę marszałka. Między dwoma motywami zachodzi tylko ta różnica, że Kraszewskiego marszałek jest w każdym calu typem fredrowskim, autor o to przedewszystkiem się starał, podczas gdy Massalski, kierując się tendencją utylitarną, pragnął w swoim bohaterze napiętnować niegościnność, ograniczoność i pyszałkowatość szlachty.

Wpływ więc komedyj Fredry na powieść Kraszewskiego jest dość znaczny. Nie jest on wynikiem lektury domowej, bo komedje Fredry musiał nasz autor niejednokrotnie widzieć na scenie, albo też czytać dopiero na ławie uniwersyteckiej. W każdym razie łączy się przez lekturę Moliera, już ze wczesną młodością. Molier bowiem stwarzał w jego wyobraźni typy, które bądź to spotykał w codziennem życiu, bądź też widział na scenie w komedjach fredrowskich.

Słabszy natomiast jest wpływ Krasickiego, a okazuje się w ostatnich powieściach z tego okresu. Kraszewski pisma Krasickiego przez długie lata studjował, dlatego też nie można się dziwić, że wpływ jego dzieł dostrzec można dopiero w okresie dojrzałości powieściopisarskiej.

W swojem studjum o Krasickim (1) wysoko postawił księcia biskupa warmińskiego, a powieściom jego poświęcił obszerne rozbiory. Mówiąc o *Doświadczyńskim*, zaznaczył, że powieść ta jest doskonałym materjałem pamiętnikarskim z czasów sądów trybunalskich w Lublinie i słusznie dodawał, że »*Doświadczyński*, jako obraz obyczajów epoki Augusta III, wzięty z natury, jest w swym rodzaju arcydziełem. Trybunał lubelski z takim kunsztem narysowany wziął autor *mutatis mutandis* z tego, w którym marszałkował... Cały ten ustęp, do którego może autor mniejszą przywiązywał wagę, jest dziś dla nas najcenniejszy« (2). To też tę samą atmosferę trybunału lubelskiego, ten sam obraz przekupstwa deputowanych, oszustw i prawniczych kruczków palestry, wszystko to, istot-

(1) J. I. Kraszewski. *Krasicki. Życie i dzieła.* Kartka z dziejów literatury XVIII w. Warszawa 1879. — (2) Tamże, str. 129, 130.

nie żywemi barwami odmalowane w *Doświadczyńskim* znajdziemy w *Maleparcie*. Więcej jeszcze, bo poza ogólnym tłem, do którego powieść Krasickiego służyła jako materjał źródłowy, nietrudno dopatrzyć się niektórych motywów wspólnych obu powieściom. Np.: Maleparta chcąc zemścić się na Górskim i pozbawić go wszelkich środków do życia, podejmuje się bardzo ciemnej sprawy starosty Pęchalskiego, zupełnie podobnej do tej, którą Doświadczyński pragnął wygrać w Lublinie. Ponieważ sprawy były bardzo zawikłane, a wprost niemożliwe do wygrania, Doświadczyński i Maleparta w zupełnie analogiczny sposób przygotowują grunt do pomyślnego zakończenia, a chcąc słuszność swoich pretensyj poprzeć dowodami, »zamawiają« dokumenty, będąc mniemania, że »spleśniały i ogryziony pargaminowy szpargał piętno starożytności na sobie nosi i powagą swoją zasłania częstokroć oczywiste defekta«. W obu wypadkach fałszywy dokukument przyczynia się do wygrania brudnego procesu. Dodać należy, że Kraszewski obok Krasickiego osobistych wspomnień z czasów jego prezydentury czerpanych z *Doświadczyńskiego*, musiał czytać *Pamiętniki* Kitowicza albo jego *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta*, w których znachodził obfity materjał do poznania Polski XVIII w.

Wyraźniejszy jednak wpływ wywarł *Pan Podstoli* na *Dziwadła*. O *Panu Podstolim* pisał Kraszewski (1), że z rodziną swoją »reprezentuje stan kraju na przełomie, w którym stare i nowe, zapomniane i pożyczone mięszało się w jednym domu« (2). Otóż to »stare i nowe, zapomniane i pożyczone«

(1) Tamże, str. 161. — (2) W artykule *O polskich romansopisarzach* (1836) wyraził się Kraszewski, że w Polsce »pierwszy romansopisarz, godzien zastanowienia, jest Krasicki, jego »Historja«, »Podstoli«, »Doświadczyński« jest prawie *une pièce de circonstance*, ostatnim krzykiem starca na szaleństwa młodzieży, obywatela na bezrząd kraju... narodowe obrazy pełne prawdy, chociaż dość ogólnej, będą zawsze zwierciadełkiem towarzystwa polskiego w owych czasach. »Pan Podstoli«... nie jako utwór artystyczny, lecz jako książka wyłącznie z potrzeby napisana, uważana być powinna... Jest to raczej powieść z ekonomji politycznej, administracyjna, utylitarna, a ten jej cel pożarł inne, jakieby mieć mogła. Jest ona piękna dla celu i myśli, nie dla samej siebie. Wi-

mięsza się również w powieści Kraszewskiego, — ale nie staropolski obyczaj z francuskiemi naleciałościami, lecz prądy życia wielkomiejskiego, zmaterjalizowanego a moralną zgnilizną nasiąkłego, z trzeźwą myślą obywatelską i zdrową staropolską tradycją. I właśnie ze względu na obywatelską ideę ślady *Pana Podstolego*, pisanego *moribus antiquis* (1), a pod hasłem: *labor ipse voluptas*, spotkamy nie raz i nie dwa w naszej beletrystyce. Pierwsze naśladownictwo *Pana Podstolego* znajdujemy w *Pani Podczaszynie* X. Krajewskiego, na którą, podobnie jak na powieść Krasickiego, silnie wpłynęła lektura *Nowej Heloizy* Rousseau'a — tylko, że książę biskup warmiński zużytkował z płomiennych *lettres de deux amants* te partje, w których autor *Emila* roztacza obraz wzorowego gospodarstwa, wszelkiego sentymentu strzegąc się jak djabeł święconej wody. Z kolei po *Księdzu plebanie* X. J. Kossakowskiego, jak mówił Stanisław August, »stryjecznie rodzonym bracie pana Podstolego«, z wpływem Krasickiego spotykamy się w »romansie administracyjnym« Massalskiego *Panu Podstolicu* (2). Zapewne przedtem jeszcze powstała Niemcewicza *Mniemana sierota*, dla swojej tendencji patrjotycznej drukowana w wiele lat później (3), gdzie autor, podobnie jak Massalski w swojej powieści, w rozd. IX opisuje wieś idealną, po której stolnik oprowadza Tomickiego, robiąc szereg uwag na temat gospodarstwa, uprawy pól i t. d. Wreszcie motyw idealnego gospodarstwa spotykamy w powieści Jaraczewskiej *Pierwsza młodość, pierwsze uczucia* (1829), oraz J. Dzierzkowskiego *Dla posagu* (1847). Zauważyć jednak należy, że Dzierzkowski raczej wzorował się na Balzaca *Médecin de campagne* (1835), aniżeli na *Panu Podstolim*. Poza tem w kilku ledwie szkicowych rysach ilustruje harmonję między dworem a poddanymi, szczególnie zaś szeroko prawi o szkole, opisując jej

dać w niej ten prawy, stary charakter polskiego szlachcica, który często woli swoje mierne od cudzego dobrego, bo swoje jest swojem« (str. 12).

(1) Motto przy wydaniu: Warszawa 1778. — (2) *Pan Podstolic albo czem jesteśmy czem być możemy*. Wilno 1831. — (3) W *Przeglądzie poznańskim* 1858, t. XXVI.

metodę i program nauczania. Wreszcie ostatnim echem wpływu *Pana Podstolego* są *Dziwadła* Kraszewskiego (1).

O ile odbiła się powieść Krasickiego na *Dziwadłach?* Wspólny obu utworom jest opis domu, w jednej Podstolego, w drugiej Górskiego; w obu również do wieczerzy zasiadają wszyscy domownicy; po wieczerzy gospodarz odprowadza swego gościa na spoczynek do pokoju wykwintnie urządzonego, mimo prostego umeblowania całego domu; nazajutrz rano oglądanie wsi, pól, urządzeń, udoskonaleń i t. d. W powieści Kraszewskiego lustracja gospodarstwa zaczyna się zwiedzaniem kaplicy, przyczem wywiązuje się żywa rozmowa o religji, natomiast u Krasickiego Pan Podstoli ze swoim gościem dopiero w następnym dniu udają się do kościoła, ożywiona rozmowa na temat religji toczy się w mieszkaniu proboszcza, przyczem autor dowiaduje się, że gdy »nastał xiądz Pleban długo... miał sprzecznych parafianów: żeby więc pobudził ich do uczęszczania na nabożeństwo nieszporne, zażył naydzielnieyszego sposobu, przywiodł y nas y naszych sąsiadow, żebyśmy dali do tego z siebie przykład poddanym naszym« (2). Górski natomiast mówi do Jerzego: »Lud na nas patrzy i naśladuje; często małe złamanie przepisów religji daje sobie za wymówkę do sroższych przestępstw, jakich się dopuszcza« (3). Rozdział X (o czytaniu) w powieści Krasickiego podobny jest do analogicznego ustępu w *Dziwadłach* z tą tylko różnicą, że Krasicki traktował kwestję ze stanowiska utylitarnego, Kraszewski natomiast, gorący zwolennik sztuki i piękna, ujął ją w ramy metafizycznych przesłanek.

(1) Równocześnie dodać należy, że w rodzaju Massalskiego *Pana Podstolica* wyszła powieść Panny Martineau p. t. *Illustrations of Political Economy,* zaś w r. 1835 Balzaca *Médecin de campagne.* W powieści tej, podobnie jak we wszystkich wspomnianych wzorach polskich, również mamy idealnie zagospodarowaną wieś oraz p. Benessisa, który równie oprowadza gościa kapitana Genestasa po wsi, roztaczając przed nim szeroki obraz ulepszeń, które zaprowadził. Nie można tu dopatrywać się wpływu wzorów polskich, i trudno sądzić, aby Balzac kiedykolwiek czytał np. *Pana Podstolego,* wolno jednak przypuszczać, że na powieść Balzaca silnie musiała wpłynąć *Nowa Heloiza* Rousseau'a. — (2) *Pan Podstoli* Warszawa 1788, t. I, str. 64. — (3) *Dziwadła* Lwów 1872, t. I, str. 163.

Po powrocie z przechadzki Pan Podstoli ze swoim gościem rozpoczął rozmowę o szkołach ludowych, przyczem Krasicki nie omieszkał przedstawić programu szkolnego tak, jak go sobie wyobrażał. W rozdz. III wspomina, że do wychowania dzieci ogromnie przyczynia się dobry przykład rodziców, w tym też celu starał się w swojej wsi wykorzenić nałóg pijaństwa — Kraszewski natomiast wprowadza Jerzego do szkoły i warsztatów, przyczem każe mu się dziwić, że w twarzach starszych chłopców nie widać znamion pijaństwa. W *Panu Podstolim* czytamy: »Panow niebaczność, na niewstrzemięźliwość poddanych, zakłada u nas nayznacznieyszą część intraty. Trzyma Pan na siebie szynk karczemny, albo go w arędę puszcza, żeby iak naywięcey mógł zyskać, ledwo do tego nie przychodzi, iż chłopom za pańszczyznę upiiać się każe« (1). Górski zaś mówi do Jerzego: »Nie obwiniajmy ludu o nic, bośmy sami podobno najwięcej mu początkowo winni. Karczmy nasze dawno były gniazdami wszelkiego złego, a żydzi, co je obsiadli, prawdziwymi pomocnikami szatana« (2). Dalej czytamy w *Panu Podstolim*: »Ale niech się Panowie nad tym zastanowić raczą, iż zysk z tych akcyi pochodzący, nie prawy; iż daiąc sposobność do piiaństwa, niszczą poddanych; iż staiąc się zaboycami ludzi do siebie należących grzeszą przeciw Oyczyźnie, ktora onych naypierwszą iest Panią« (3). Dlatego też obaj, Graba i Podstoli, wypędzili ze wsi żydów-arędarzy. U Krasickiego czytamy dalej: »Uważałem ia to nieraz, że ubóstwo y mizerya, naywiększym iest do piiaństwa zachęceniem... Drudzy a takich wiele, nie mogąc znieść ciężaru nędzy swoiey, upiiaią się, żeby przynaymniey na czas o niey zapomnieli« (4). Graba zaś mówi: »Lud spracowany, znużony, często zmuszony uciekać się od rozpaczy do pijaństwa, pił, bo musiał pić, bo mu wszędzie poddawano tę nieszczęsną wódkę, a niczem nie chciano osłodzić mizernego życia wskazując ją jako jedyny ratunek na cierpienie« (5).

Ale dość przykładów — przytoczone (a dałoby się wyszukać ich znacznie więcej) wystarczą, aby udowodnić, że

(1) *Pan Podstoli* księga II, str. 135. — (2) *Dziwadła* t. I, str. 169. — (3) *Pan Podstoli*, ks. II, str. 139. — (4) Tamże, ks. II, str. 140—141. — (5) *Dziwadła*, t. I, str. 169.

między powieścią Krasickiego a epizodem Graby w *Dziwadłach* istnieje pokrewieństwo nietylko w zasadniczym pomyśle konstrukcyjnym, oraz w szeregu motywów, ale również we wspólności zapatrywań i sądów na te same zagadnienia, a jeżeli pod tym względem da się dostrzec jakaś różnica, zrozumiałe to będzie całkowicie, jeżeli sobie uświadomimy, że powstanie tych powieści przedziela przeszło pół wieku.

Również szereg epizodów z *Dziwadeł* da się odszukać w *Panu Podstolim* Massalskiego (1). W obu powieściach spotykamy znany w naszej beletrystyce motyw reduty (2), którą obaj autorowie opisują przez wprowadzenie szeregu grup, kół osób, związanych pewnym interesem, kółka plotkujących kobiet, ludzi intrygujących i agitujących przed wyborami. Sądzić jednak wolno, że tak dla Massalskiego, jak i Kraszewskiego, wzorem była zupełnie analogiczna scena z *Pierwszej młodości* Jaraczewskiej. Ale już nie za przykładem Jaraczewskiej, lecz *Pana Podstolego*, Jerzy, gdy przyjechał do Graby, ogląda na ścianie obrazy, potem bibljotekę. Również i w powieści Massalskiego Władysław ogląda gospodarstwo wśród rozmowy, zupełnie podobnie jak w *Panu Podstolim* autor, a w *Dziwadłach* Jerzy. Bardziej jednak powieść Massalskiego zbliża się do *Dziwadeł* przez część czwartą zatytułowaną: »Ideały«. Nawet powiązanie tej części z poprzedniemi wskazuje

(1) O powieści Massalskiego pisał Kraszewski w art. p. t. »O polskich romansopisarzach«, przyczem uważał, że romans ten jest bezcelowy, »czytają go ci, którzy nic poprawić nie myślą i nie mogą, w których ręku jest odmiana, szukać do niej pomysłów nie będą w romansie. Każda rzecz ma swój język i formy: — pisząc o administracji i ekonomji politycznej, na cóż się wdzierać w drugi zupełnie obcy temu rodzaj i siadać na dwóch stołkach? Najlepsze i najświętsze uwagi i rady »Podstolica« mogąż mieć zupełną wiarę i zasłużyć na nią, kiedy są sposobem tak lekkim, tak niestosownym ogłoszone?... Jako romans obyczajowy uważany »Podstolic« jest wyborny, nie można żądać lepszych *tableaux de genre* nad te, które w nim znajdujemy; przymieszana jednak administracją bardzo go ochłodziła« (str. 16). Artykuł ten pisał Kraszewski w r. 1836, a więc w latach, w których bardzo energicznie bronił hasła sztuki dla sztuki. W r. 1847, w którym pisał *Dziwadła* sąd swój pod tym względem, jak się przekonamy, znacznie zmienił na korzyść tendencji w powieści. — (2) Wprowadziła go po raz pierwszy ks. Wirtemberska w *Malwinie*.

na pokrewieństwo między niemi. W powieści Massalskiego Podstolic spotyka Władysława, który kocha się w Idzie, bierze go do siebie, nazajutrz zwiedzają gospodarstwo, urządzenia, fabryki i t. d. W powieści Kraszewskiego Jerzy kocha się w Irenie, również Graba bierze go do siebie i t. d. Massalski Podstolica i Władysława najpierw poprowadził do chorążego, pokazał mu sąsiadów, obywatelstwo miejskie, bal prowincjonalny, walki przedwyborcze, agitację za kandydaturą marszałka powiatowego, a potem dopiero zaprosił go do swojej wsi i udzielił szeregu praktycznych uwag. W powieści Kraszewskiego zbliżenie się Ireny do Jerzego następuje w jej salonie, pośród rozmowy nad kwestjami ogólnemi (w *Panu Podstolicu* rozmowa ta toczy się u chorążego, przyczem dopiero wtedy wyraźnie dowiadujemy się o miłości Władysława dla Idy), następnie Graba bierze go do swojej wioski, a potem dopiero pokazuje mu miasteczko, obywatelstwo, redutę, agitację wyborczą za marszałkiem i t. d.

Wpływ Krasickiego i Massalskiego w szeregu pomysłów nie ulega kwestji, a jest on tembardziej dziwny, że występuje w powieści, która wyszła dopiero w r. 1852, był więc w ówczesnej beletrystyce już anachronizmem. Łatwo to jednak będzie zrozumiałe, jeżeli się ma w pamięci, że Kraszewski dopiero w tych latach zupełnie otwarcie wprowadził tendencję do swojej powieści, a Graba w zamiarze autora był niczem innem, jak tylko, co zresztą miał na celu i Krasicki i Massalski, wzorem prawdziwego obywatela, ideałem.

Wpływ Massalskiego nie wchodzi już w zakres młodzieńczej lektury naszego autora — jeżeli więc o nim mówiłem, to jedynie dlatego, aby wskazać, jakie czynniki złożyły się na wspomniany epizod w *Dziwadłach* i w jakim stopniu obce pomysły przechodziły do powieści Kraszewskiego. Aby więc kwestję tę całkowicie wyczerpać trzeba jeszcze omówić stosunek Balzaca *Lekarza wiejskiego*, do epizodu Graby (1). Wspomniana powieść jest o tyle charakterystyczną w twórczości Balzaca, że swojemi znamionami wyróżnia się bardzo silnie

(1) *Médecin de campagne* tłumaczył na język polski Fel. Tustanowski. Wilno 1838, 2 tomy.

z pośród wszystkich innych jego utworów, przez swoje piętno sentymentalizmu (w małym stopniu pojmowanego w znaczeniu erotycznem), sentymentalizmu, zapewne czerpiącego swoje soki z *Nowej Heloizy* Rousseau'a. Treść *Lekarza wiejskiego* jest następująca: Kapitan Genestas przyjeżdża do Grand-Chartreusse, gdzie poznaje doktora Benessisa. Gdy zajechał do wsi, zastał doktora przy umierającym kretynie; widział, z jaką miłością lud odnosi się do niego. Zatrzymuje się u Benessisa, jedzą razem wieczerzę, przyczem uwagę kapitana zwróciło bardzo proste, a nawet ubogie umeblowanie mieszkania. Po wieczerzy, w rozmowie, kapitan dowiaduje się, że jakieś nieznane okoliczności zmusiły lekarza do osiedlenia się w Grand-Chartreusse, wsi, niegdyś bardzo zaniedbanej, stojącej niżej najbardziej skromnych wymagań kultury. Doktór stoczył prawdziwą walkę z przesądami i ciemnotą mieszkańców wioski, następnie powoli począł lud uczyć rzemiosła, przemysłu i handlu, tak, że wieś, albo raczej miasteczko dzięki jego licznym ulepszeniom zaczęło się rozrastać i bogacić. Po tej rozmowie doktór zaprowadził kapitana do pokoju gościnnego, gdzie ten zdumiał się na widok pełnego wytworności i wygód urządzenia. Następnego dnia obaj oglądają miasteczko, przyczem doktór oprowadza Genestasa po rozmaitych domach i warsztatach pracy, wskazuje na ulepszenia, które zaprowadził, a równocześnie rozwodzi się szeroko na temat środków pomocy dla ludu, konieczności stworzenia równowagi społecznej, potrzeby opieki nad ludem, mówi o religji, rozmaitych warsztatach pracy i t. d. Wieczorem zeszli się u lekarza goście, i z rozmowy jeszcze bliżej zapoznaje się czytelnik z poglądami Benessisa. Wreszcie po kilku dniach doktór opowiedział kapitanowi, że do zajęcia się ludem, zamknięcia się od gwaru świata skłoniła go nieszczęśliwa miłość, która wiecznie świeża pozostała, aż do siwych włosów. Odnajdujemy więc tutaj cały epizod Graby, poza pewnemi wyjątkami, które sprowadzają się do wpływów powieści Krasickiego i Massalskiego. Owa wieczerza, podczas której w toku rozmowy poznajemy poglądy doktora, odbyła się w powieści Kraszewskiego w mieszkaniu Ireny; Jerzy tutaj poznaje Grabę,

a u wstępu do wsi, widzi jego pełne miłości poświęcenie dla ludu. Wreszcie Jerzy dowiaduje się o przyczynach, które skłoniły Grabę do zasklepienia się na wsi i poświęcenia jej wszystkich swoich sił. Poza przekonaniami społecznemi, wiążącemi się z jego głębokim altruizmem, bezpośrednią przyczyną oddania się sprawie ludowej, była niechęć do życia, spowodowana nieszczęśliwą miłością. Motyw ten, podobnie jak w powieści Balzaca, przez długi czas pozostaje w ukryciu. W każdym razie trudno wątpić, że mamy tu do czynienia z wpływem Balzaca. Że autor *Komedji ludzkiej* silnie oddziałał na szereg powieści Kraszewskiego, o tem będzie mowa później, tu jedynie podkreślić należy, że naogół wpływ ten ograniczał się w przeważnej części do powieści, mających za podkład pewną dozę idealizmu, zabarwienia filozoficznego — powieści z życia paryskiego, które stały się kamieniem węgielnym sławy Balzaca, miały wpływ jedynie przez swój realizm.

Dla uzupełnienia obrazu, o ile lektura młodości odbiła się w powieściach Kraszewskiego, należy jeszcze wspomnieć o Reju. W r. 1850 wyszedł *Tomko Prawdzic*. Nie jest to właściwie powieść, ale traktat filozoficzny, w ramy dialogów i różnych epizodów wtłoczony. Treścią jest poszukiwanie prawdy, za którą Tomko udaje się w długą podróż. W czasie swojej wędrówki rozmawia najpierw z kwiatami, zwierzętami, potem szuka prawdy między ludźmi rozmaitych stanów i zawodów, u profesorów różnych gałęzi wiedzy, uczonych i filozofów wszelakich teoryj. Wszędzie jednak spotyka się z rozmaitemi pytajnikami, w każdej teorji i zasadzie spostrzega tysiące wahań i niepewności, tak, że w rezultacie przekonywa się o tem, co już Kant powiedział, że rozum ludzki jest ograniczony. Wreszcie zmęczony i znękany zawodem wraca do domu dochodząc do wniosku, że prawda znajduje się w cnocie i wierze, a więc do tego, o czem mu mówił ojciec, gdy w świat się wybierał. Jeżeli teraz przypomnimy sobie Reja *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego*, oraz tego młodzieńca, słuchającego Ipokratesa, który »vczynił rzecż do discypułow swoich, wiodąc ie ku pocżćiwym cnotam, y cnotliwym stanom,

przypominájąc im y boiaźń Bożą, y byeg á omylność świátá tego« (1), jeżeli pamiętamy, że młodzieniec,

Uważywszy, co to iest tu wieść stan cnotliwy
Mało mu sie to zdáło y szedł do drugiego,
Ktoremu Diogenes było imię iego (rozdz. II, str. 24),

wędruje od filozofa do filozofa, chcąc się dowiedzieć co to jest cnota i co jest najlepszego na świecie — to analogja między utworem Reja a powieścią Kraszewskiego łatwo się na myśl nasunie. I jeżeli przypomnimy sobie, że młodzieniec ten doznaje rozmaitych przygód, odwiedza różnych filozofów, że każdy z nich wykłada mu swoje poglądy i wskazuje, na czem należy wartość życia opierać, że mimo to prawdy istotnej znaleźć nie może, a wreszcie w rekapitulacji na końcu księgi XII dowiadujemy się, że, szukając »po świátu, co wżdy iest lepszego, Jako sie miał stanowić za żywotá swego« (str. 277, w. 1146—7), dochodzi do wniosku, przed którym stanął Tomko Prawdzic, iż prawdę znachodzi się w cnocie i Bogu, »albowiem w tę opiekę kto się tam dostánie, Już go żadna pociechá nigdy nie przestánie« (str. 277, w. 1161—2) — a więc, że Kraszewski i Rej, idąc tą samą drogą i po nici tej samej fabuły, dochodzą do wyniku, że cnota i wiara są ostoją życia ludzkiego — to nie będziemy mieli żadnej wątpliwości, że i w tym wypadku lektura młodzieńcza odbiła się na powieści naszego autora.

Kraszewski jednak zamiast rozmaitych przygód, których doznaje rejowski młodzieniec, daje fabułę nieco prostszą — nie wprowadza Tomka ani do piekła ani do raju — ale za to ujednostajnia akcję pod względem technicznym. Rozwija pogląd na filozofję natury, przetrawia rozmaite zagadnienia metafizyczne, mówi o pesymiźmie kultury i jej nicości — wszystko to stanowi całość duchowego życia człowieka, a równocześnie jest treścią tych najważniejszych zagadnień, które drążyły duszę ówczesną. Ale i pod tym względem *Wizerunk* zbliża się do *Tomka* — bo przecie i Rej starał się dać syntezę życia

(1) Przedmowa do *Wizerunku* str. 9. Wydanie St. Ptaszyckiego, Warszawa-Petersburg 1881—8.

duchowego człowieka swoich czasów. Rejowski młodzieniec, podobnie jak Tomko, wybierają się w świat — pierwszemu już w rozdz. I Ipokrates mówił, że prawdą jest cnota i wiara, drugiemu zaś rodzice, że wiara jest istotną prawdą życia człowieka, obaj wreszcie po długich wędrówkach i przygodach dochodzą do tego samego, z czem wyszli z domu. Dlatego słusznie wolno nazwać *Tomka Prawdzica* zmodernizowanym *Wizerunkiem własnym żywota człowieka poczciwego.* Różnica między dwoma dziełami polega tylko na tem, że rejowski młodzieniec sam wędruje po świecie, Kraszewski zaś dał Tomkowi za towarzysza faustowskiego Mefistofelesa, który, podobnie jak w dramacie Goethego, jest w powieści niczem innem, jak tylko »ein Geist, der stets verneint«.

Przypuszczenie, że Kraszewski posługiwał się koncepcją *Wizerunku*, jest z innych jeszcze względów więcej niż prawdopodobne. W pierwszej połowie XIX w. Rej był w modzie, co więcej, wtedy dopiero prawdziwie go oceniono i poznano się na jego istotnej wartości. Zajmował się nim Euzebjusz Słowacki, Brodziński, Borowski i inni. Romantyzm wysoko go cenił, co zresztą jest zupełnie zrozumiałe. W epoce, która na swoim sztandarze wypisała: »fantazja, uczucie i pierwiastek rodzimy«, Rej musiał stanąć w pierwszym szeregu pisarzy, którymi się gorliwie i z zapałem zajmowano. Przedewszystkiem szukano wszędzie rodzimości, a któryż z pisarzy był bardziej rodzimym, aniżeli Rej? albo też, gdzie można było znaleźć więcej pierwiastków czystej polszczyzny, jeżeli nie u autora *Zwierciadła*? Dlatego słusznie w przedmowie do wydania Gałęzowskiego czytamy, że Rej »zasłużył u współczesnych i w naszem zasługuje mniemaniu na ten chlubny zaszczyt, ażebyśmy go prawdziwie narodowym pisarzem nazwali«. A w chwili, gdy Kaczkowski, Rzewuski, Chodźko albo Pol apoteozowali tradycję Polski, czyż można było gdziekolwiekindziej, aniżeli znowu u Reja, znaleźć więcej materjału obyczajowego i zwyczajowego?

Kraszewski jeszcze we wczesnej młodości poznał Reja, którego popularność rozszerzał rozprawą *Dziś i lat temu trzysta* (1).

(1) Bliżej interesujących się kwestją popularności Reja odsyłam

Rej, Krasicki i Fredro — to wszystko, co z lektury młodzieńczej miało oddźwięk w późniejszej twórczości Kraszewskiego. Pomniejsze, tylko przypuszczalne wpływy, pomijam, dodam jeszcze jedynie, że lektura *Historji* Naruszewicza nieraz będzie służyła Kraszewskiemu przy pisaniu powieści historycznych. W każdym razie stwierdzić należy, że studja z lat młodzieńczych nie minęły bez echa, co więcej, poza epizodycznym wpływem na powieści, pozostały zawsze i w późniejszych latach wdzięcznym przedmiotem zajęć, jakby na to wskazywały opracowania krytyczne autorów, poznanych w młodości. Z drugiej jednak strony trudno powiedzieć, aby lektura lat młodzieńczych cokolwiek wpłynęła na ogólny charakter twórczości. Poza często dość nawet znacznemi reminiscencjami, poza tem, że na staropolskiej literaturze, z pewnością i na Krasickim, autor nasz zaprawiał się w poznaniu przeszłości Polski, w jej pięknie znajdował zachętę do powieści historycznej, że na niej przyuczał się w poznaniu staropolskiego tła obyczajowego, na niej wreszcie poznał jędrność i czystość języka przeszłości, poza tem nie znajduję żadnych wskazówek, któreby mówiły o większym wpływie lektury młodzieńczej na jego powieść. Możliwe, że najważniejszą pozycją pod tym względem jest komedja Fredry i Moliera, przedewszystkiem jako podnieta do poszukiwania charakterów w rodzaju typów, ale i pod tym względem (poza jego wrodzoną potrzebą charakteryzacji i fizjognomiki), krzyżują się wpływy najróżnorodniejsze. Wyraźniej to będzie można osądzić przy systematycznem ujęciu wpływów w poszczególnych powieściach.

Poważniejsze natomiast ślady wpływów w powieści Kraszewskiego znajdujemy z motywów tradycji domowej i wspomnień z przeszłości. W *Obrazach z życia i podróży* (1), mówiąc o Romanowie dodaje: »Ileż to razy w usta moich bohaterów kładłem żal lat dziecięcych, który z mego serca pły-

do studjum I. Chrzanowskiego »Zwierciadło Reja przed sądem publiczności«, poprzedzającego wydanie krytyczne *Zwierciadła.* Kraków 1914. Akademja Umiejętności.

(1) *Obrazy* str. 68, t. I.

nął«. Tam również opowiada, że raz w kościele farnym widział parę, idącą do ślubu, gdy równocześnie z kościoła z szarym mrokiem wynoszono zmarłego na mogiłki. »Spotkało się wesele z pogrzebem w pół cmętarza i poszło swoją drogą wesele, swoją drogą pogrzeb, życie w jedną, nadzieja w drugą stronę« (1). Scenę tę z pewnemi, choć nieznacznemi zmianami odmalował Kraszewski w *Panu Karolu*, gdy bohater całuje kochankę, pod oknami zaś przechodzi pogrzeb. Plebanja bialska »pod względem powierzchowności« była oryginałem plebanji w *Panu Walerym*, cały *Wielki świat małego miasteczka* osnuty również na wspomnieniach z Białej (2). Nie ulega wątpliwości, że początkowe sceny *Ostapa Bondarczuka*, a przynajmniej ich dekoracje, są zaczerpnięte z ustnej tradycji. Pamiętać należy, że Kraszewski urodził się w roku wielkiej wojny (1812). O czasach napoleońskich mówi we *Wspomnieniach* (3). Babka musiała mu dużo opowiadać o przemarszu wojsk wielkiego wodza, o zniszczeniu dworów, zwłaszcza, że tradycja napoleońska żywo jeszcze istniała wśród ówczesnych naszych zagród szlacheckich. Młody Kraszewski chciwie opowiadań słuchał — może znalazła się wśród nich i historja o jakimś dumnym grafie (zapewne u pp. Kraszewskich musiano czytać *Marję* Malczewskiego), a może z Ostapem autor nasz kiedyś się spotkał; druga część wspomnianej powieści *Jaryna* przeniesiona w okolice Lublina, z którym Kraszewskiego łączy również szereg wspomnień. Pamiętał np., jak się zawstydził, gdy zapytany przez babkę o Unję lubelską nic nie umiał powiedzieć — wypadek ten, jak sam wyznaje, skłonił go do zajęcia się historją (4). Z osobistych jego wynurzeń wiadomo, że ojciec lubił również wiele gawędzić. Oto co pisze brat naszego autora Kajetan: »Ja, com z ojcem przeżył dzień przy dniu ostatnich lat przeszło dwadzieścia (więcej niż ktokolwiek z całej rodziny), do ostatnich chwil słyszałem coraz coś innego i dziś, czytając, powieści Józefa, bezustannie spotykam się w nich tu i ówdzie z tym samym duchem, językiem, formą nieraz i humorem

(1) *Obrazy* t. I, str. 17. — (2) Tamże t. I, str. 10. — *Nowiny* z r. 1877. — (4) *Obrazy z życia i podróży* t. I, str. 78.

szczególnie, jakie cechowały opowiadania naszego ojca. Była to jeszcze tradycja dawnych czasów, podniesiona talentem osobistym, pamięcią wyborną, znajomością ludzi i stosunków wielkiej przestrzeni naszego kraju« (1). Niestety z opowiadań tych nie przechowały się żadne zapiski, i niewiadomo, o ile i w jakim stopniu wpłynęły na powieść Kraszewskiego, wszelkie zaś przypuszczenia pod tym względem nie znalazłyby najmniejszych dowodów. We *Wspomnieniach* (2) opowiada Kraszewski o niejakim Dołędze Dołubowskim, który »pieszo przywędrował czasem o kiju — z wierszami osobliwemi i trywialną wesołością swoją. Rodzaj Diogenesa to był, któremu również jak Kartuzowi O. Grądzkiemu, w głowie się mąciło. Dołubowski prawił improwizacje w rodzaju Rozbickiego, które powtarzano«. O nim również opowiadał Pługowi (3), że był to człowiek wykształcony, znający języki starożytne i kilka nowożytnych, podobno nawet był doktorem filozofji; potem jednak rzucił dom i rolę, na której pracował, ubrał się w łapcie i płócienną kapotę i puścił się na wędrówkę od dworu do dworu z torbą na plecach i kijem w ręku mówiąc: *ego sum philosophus mundi.* Tego Dołubowskiego znajdziemy później bardzo wiernie odmalowanego w *Tomku Prawdzicu.* Kraszewski ponadto dodał Dołędze (bo tak się nazywa Dołubowski w powieści) kilka bardzo szlachetnych rysów, ogromnie zbliżających go do Wrzoska z *Pamiętników nieznajomego,* postaci, bezwarunkowo również z rzeczywistości wziętej. I wreszcie jeszcze jeden wzorek, zaczerpnięty z tradycji domowej. Kraszewskiego wychowała babka Nowowiejska, o której mówił, że »była to postać prześliczna dawnej polskiej niewiasty, niezmiernie czynnej, zawsze z uśmiechem na ustach, uprzejmej, uczynnej, zajmującej się żywo wszystkiem i wszystkimi, potrosze gospodarującej w Chmielicie, wychowującej wnuki i sieroty, zaglądającej do ogrodu, przyozdabiającej kaplicę, czynnej we wszystkich stosunkach familijnych«. »Nie wiem — mówi dalej — przez ile lat nad łóżkiem prababki stało pudło z habitem św. Franciszka, w którym się jako ter-

(1) *Księga jubileuszowa.* Życiorys, str. VIII. — (2) *Nowiny* r. 1877.— (3) *Księga jubileuszowa,* str. IX.

cjarka zakonu pochować kazała... Pamięć miała doskonałą, dowcip, wesołość nieprzebraną, dobroć niewyczerpaną, powagę przy tem wielką. Lubiła się poruszać, nieustannie umiała być czynną« (1). Prababkę w gorących barwach wedle powyżej skreślonego wzoru opisał wnuk w *Miljonie posagu*. W powieści tej można z łatwością odnaleźć również następującą scenę: »Dom Malskich żywo zajmował się tem, co się na świecie działo, pisało, obiecywało, dokazywało... Wieczorem pan Błażej Malski po wielkiej sali się przechadzał, babka czytała głośno« (1). Zapewne i matka Juljusza w *Pamiętnikach nieznajomego* to również któraś z babek, albo i matka autora. W innem znowu miejscu opowiada, że raz na obiad w Romanowie przyjechał niejaki Masłowski, kontuszowy szlachcic. »Gdy wyjechał bryką ku Sosnówce, wyszedłem i ja na przechadzkę w tę samą stronę. Jakież było zdziwienie moje, gdym pod lasem znalazł owego paradnego gościa, siedzącego na suchym rowie, strój kontuszowy, *sub Jove* zmieniającego na płócienny kitel i kozłowe buty« (3). Scenę tę również wiernie powtórzył Kraszewski w *Miljonie posagu*, gdzie Doliwowie, po wizycie w Górowie obaj za bramą, również *sub Jove* zdjęli paradne stroje, zmieniając je na codzienną przyodziewę.

Tych kilka przykładów wystarczy, aby zdać sobie sprawę, w jakim stopniu lektura i wspomnienia odbiły się na późniejszej twórczości Kraszewskiego. Że nie odegrały one w niej decydującej roli, nie przyczyniły się do wytyczenia jakiegokolwiek bardziej określonego kierunku w późniejszej działalności i wreszcie, że pozostawiły ślady jedynie w poszczególnych motywach oraz postaciach, to było do przewidzenia. Wrażliwy umysł Kraszewskiego nie pozwalał mu zatrzymywać się przez dłuższy czas na jednym przedmiocie, ani też poświęcić się jednej myśli — przyszły wkrótce wrażenia daleko silniejsze i te pociągnęły go w innym kierunku.

W każdym razie młodość wytyczyła mu cel pracy, a może, co zresztą jest bardzo prawdopodobne, już nawet jej zadania. Cel ogniskował się w pracy twórczej w kierunku po-

(1) *Księga jubileuszowa* str. X—XI. — (2) Tamże str. XI. — (3) Tamże str. XII.

wieściowym, co sobie uświadomił już bardzo wcześnie. Wyłącznym zakresem nie stały się zajęcia naukowe, historyczne badania źródłowe (choć tego nigdy nie porzucił), ani bajki Lafontaine'a, ani ballady w stylu mickiewiczowskim, ani też poematy w rodzaju *Czterech pór roku* — były to tylko czasowe przebłyski, wskazujące, że drogi swej szukał. A szukał nietylko z ambicji, ale z wewnętrznej konieczności, co wskazuje, że talent Kraszewskiego istotny zarysowywał się bardzo wcześnie. Już w Romanowie marzył o sławie i miał przeczucie swego przyszłego powołania (1), a w jednym z listów do matki pisze: »Ach, mamo! doprawdy, że miło jest pracować, jak kto może! Będzie czas odpocząć wtedy, gdy już ręce nie będą mogły trzymać pióra, oczy nie zobaczą liter na papierze, głowa nie usnuje myśli; wtedy, gdy już wydam ze dwieście tomów dzieł, kiedy będę sławny, ślepy, sparaliżowany i... bogaty« (2). Albo gdzieindziej: »Choćbyście mnie mieli zakamienować, zabić, ukrzyżować lub głodem umorzyć za mój ciężki grzech, taki pisać muszę! Tak, muszę — nie nazwę tego inaczej, jak musem« (3). W innem znowu miejscu zaklina się, że mimo najsolenniejszych przyrzeczeń nie może pióra odrzucić, i umieszcza motto: *Nulla dies abeat, quin linea ducta supersit* (4). W *Pamiętnikach nieznajomego* młody Juljusz-Kraszewski marzy o sławie, podobnie jak o niej marzył Słowacki.

Wkrótce też poczyna stawiać pierwsze kroki w znojnym trudzie literackim. W *Noworoczniku litewskim na r. 1831* umieszcza dwa pisemka: *Biografję organisty sokalskiego* i *Wieczór*, które bibljograficznie muszą być uważane za jego pierwsze prace drukowane, ponieważ *Noworocznik* ocenzurowany 3 list. 1830 r., wyszedł z druku z datą tegoż roku. Po tych dopiero pisemkach idą *Kotlety*, obrazek, drukowany w *Bałamucie petersburskim* r. 1830. *Pan Walery*, chociaż był gotowy do druku jeszcze w czerwcu 1830 r., wyszedł dopiero w na-

(1) *Obrazy z życia i podróży*, t. I, str. 73. — (2) *Księga jubileuszowa*. Życiorys, str. XXV. — (3) *Podróż po szybach karczemnych*, 1838, str. 141. — (4) *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, 1840. Wilno. Wstęp.

stępnym, i odtąd datuje się pierwszy poważny debiut Kraszewskiego na polu powieściopisarskiem.

II.

Wyjazd Kraszewskiego do Wilna rozpoczyna właściwy okres twórczości. O studjach jego literackich dość jasne wyobrażenie można powziąć z *Pamiętników nieznajomego*, w które włożył wiele materjału autobiograficznego — z nastrojów wileńskich, ambicyj, entuzjazmu i t. d. W prywatnej korespondencji nie chwali się ani poezjami, ani też powieściami, chociaż wiadomo, że już wtedy wykończył *Pana Walerego* i *Wielki świat małego miasteczka*, a kilka innych rzeczy (np. *Dwa a dwa cztery*) miał zaczętych; wiadomo również, że księgarze powieści nieznanego jeszcze, a bardzo młodego autora, nie chcieli wydawać. Nie mając funduszów na własny nakład, Kraszewski chwycił się sposobu podówczas przez ubogich literatów praktykowanego — postanowił powieści swoje drukować pod zbiorowym tytułem *Obrazów towarzyskich*, na które prospekt miał już przez cenzurę zatwierdzony 11 czerwca (2 lipca) tegoż roku, a w sierpniu wydrukowano go nawet w *Kurjerze litewskim*. W grudniu 1830 r. wyszedł *Noworocznik litewski*, gdzie pojawiły się pierwsze próby Kraszewskiego. Tymczasem wybuchło powstanie listopadowe, i młody debiutant na niwie literackiej został uwięziony. Uwolniony jednak wkrótce, zamieszkał naprzeciw kościoła św. Jana, w pokoikach, które potem bardzo szczegółowo opisał w *Pamiętnikach nieznajomego*. Rozpoczął się okres gorliwej pracy — w r. 1830 wyszedł *Pan Walery* i zainteresował czytelników, co należy tłumaczyć raczej jałowizną, jaka panowała w naszej ówczesnej beletrystyce. Pasternak (pseudonim Kraszewskiego), mimo protestów i stosunkowo nieprzychylnych recenzyj, poruszył i ożywił ruch literacki, a *Wielki świat małego miasteczka* przyniósł mu nawet pewną popularność — Marcinkowski nabył od niego *Dwa a dwa cztery* oraz *Majstra Bartłomieja* (1). W liście do matki z 29 lipca (10 sierpnia) 1832 r.

(1) Powieść wyszła dopiero w r. 1837.

Kraszewski pisze: »skończyłem dziś »kościół Śto Michalski... Obiecują mi złote góry« (1), a w innym znowu liście, pisanym po francusku, dodaje dalszą wiadomość o swoich pracach: »*je traduis quelques contes les plus nouveaux de Hoffmann, Balzac, Janin etc., pour être mis en recueille, que je publie incessamment et j'écri, ou j'ébauche encore un Roman en 5 volumes sous titre:* Trupia główka. *Ce sera une conception burlesque, sentimentale, romantique, infernale, gaie, sombre, bonne ou mauvaise — il y aura de tout* (2). Z *Trupiej główki* powstał *Pan Karol.* Poza tem pracował nad zebraniem materjałów do *Historji Wilna* — owocem tych studjów był tymczasem *Kościół Śto Michalski,* a może również — jak przypuszcza Pług (3) — i *Żacy krakowscy,* powieść, ogłoszona dopiero w r. 1845.

W mieszkaniu naprzeciw kościoła św. Jana spędził miłe chwile, o czem dość obszernie mówi w *Improwizacjach do moich przyjaciół* oraz w *Wędrówkach.* W r. 1833 wyjechał do Dołhego, gdzie zerwanie z literackiem środowiskiem Wilna, niechęć ojca do jego zawodu, spowodowana nieprzychylnem przyjęciem przez krytykę dotychczas wydanych powieści, napoiły go pesymizmem, który obok innych przyczyn wyraźnie odbił się już w *Czterech weselach.* W tym czasie pisał do babki: »Wszystkie piękne marzenia moje o literaturze już się rozwiały; nic mi nie pozostaje jak się oswoić z życiem wiejskiem, które, pomimo wszelkich przyjemności, niemało jednak do życzenia zostawia. Zawód mój pisarski prawie skończony; rozpocząwszy od utworów słabych, chybionych, doznawszy ostrych krytyk, a zachęty prawie najmniejszej, muszę dziś ubolewać nad tym smutnym początkiem, który już bardzo trudno naprawić. Jednak jeszcze pracuję; praca ta stała się potrzebą mego życia, piszę więc, a boleję, że człowiek, choć dąży ciągle ku lepszemu, nie może sam być pewnym, że dobre jest to, czego dokonał« (4). Pracuje dalej, a co było zachętą do pracy, mimo ciężkich i nieprzychylnych warunków, o tem mówi w *Powieści bez tytułu* — podnosił opadające siły

(1) *Księga jubileuszowa.* Życiorys, str. XXV. — (2) Tamże, str. XXV. — (3) Tamże, str. XXV. — (4) Tamże, str. XXVI—XXVII.

redaktor *Noworocznika litewskiego* Krzeczkowski, a nauczycielem był wewnętrzny przymus pisania, znamionujący prawdziwy talent — brnął więc poprzez wszelkie przeszkody, byle pracować i napisać... owe dwieście tomów, o których marzył. Doczekał się wkrótce pomyślnych rezultatów — za Bugiem rozgłosiło się imię Kraszewskiego. *Tygodnik petersburski*, dzięki jego współpracownictwu zyskał nadzwyczajną żywotność, Groza i X. Trynkowski na cześć jego wiersze pisali, E. Wasilewski w *Pamiętniku naukowym krakowskim* przypisywał mu mistrzowskie zalety, a Grabowski upatrywał w nim polskiego Walter Scotta. Ten pierwszy okres twórczości Kraszewskiego zamyka się w r. 1834. Do r. 1839 (wyjścia powieści *Poeta i świat*) następuje przerwa w twórczości powieściowej, przerwa, którą wypełniają poezje, początkujące nowy charakter twórczości znamienny w przesłankach filozoficznych przez wpływ Hegla, w manierze literackiej — zajęciem się romantyczną powieścią George Sand.

Okres pierwszy nie posiada bynajmniej charakteru jednolitego — wyciągi z Locke'a, cały traktat z Galla o kranjoskopji, przekłady z Plutarcha, porozpoczynane poematy i powieści, rozprawa o języku, dykcjonarz, a obok tego tłumaczenie z Kocka, zachwyty nad Hoffmannem i Jean Paulem Richterem, urywki historyczne i obszerna praca nad historją Wilna — oto bogaty, ale bardzo chaotyczny program prac Kraszewskiego.

Jednolitości brak również w jego zapatrywaniach literackich. W Wilnie literaturę wykładał Borowski, który już w r. 1820, pisząc swoje *Uwagi nad poezją i wymową*, wyraził stanowczą niechęć do naśladownictwa ówczesnych wzorów klasycyzmu francuskiego, a wskazywał na wieczne piękno poezji greckiej, przyczem gorąco zalecał studjowanie pisarzy polskich XVI w., tudzież poszukiwanie w dziejach i obyczajach narodowych tematów do oryginalnej poezji. Łatwy stąd wniosek, że Borowski nie mógł pochwalać zaniedbania form i rozpasania wyobraźni romantyków, a w głębi duszy, jako wychowaniec wieku oświecenia, był sceptykiem. Kraszewski uczęszczał na jego wykłady, niejednokrotnie nawet z nim roz-

mawiał i był dumny z tego, że profesor zachęcał go do pracy nad literaturą. Samo zaś Wilno po wyjściu z niego romantyków wraz Mickiewiczem przechylało się raczej na stronę klasycyzmu — *Dziennik wileński*, rzadko dopuszczając na swoje łamy utwory młodych miał, podobnie jak i *Noworocznik litewski*, raczej charakter klasyczny. Młody więc adept na powieściopisarza spotykał się na każdym kroku z przeciwnikami nowej poezji romantycznej. Nie można jednak powiedzieć, aby na którąkolwiek stronę stanowczo się przechylał. Nie pochwalał starych form, ale i nowych nie był zwolennikiem. Z atakiem na romantyzm wystąpił w *Panu Walerym*(1). Również w *Wielkim świecie małego miasteczka* popisywał się sarkastycznemi uwagami skierowanemi przeciwko romantyzmowi (2), a w *Biografji sokalskiego organisty* (3) z ironją charakteryzuje p. Prospera Stokrotkę, piszącego dzieło p. t. »Heroizm miłości własnej czyli wygórowane sentymenta ludzkości«, albo »Zatęsknienie się«, a który ma być bohaterem romantycznym. Wogóle charakter ironiczny jest jedną z głównych cech jego pierwszych powieści — prawda, nie była to ironja zbyt głęboka, raczej sztucznie fabrykowana, a bynajmniej nie leżąca w zakresie usposobienia autora — ale też niedługo istniała w jego powieściach.

(1) »Pisać Ballady? — czytamy we wstępie — być romantykiem? — Otóż sposób pozyskania sławy w dzisiejszym czasie. Te czułe wiersze, których nie rozumiejąc tyle ludzi uwielbia, te podobieństwa, te postacie, te czucia gorące — chwytające za serce! Młode panienki w kątku, niewidziane, ukryte lubią czytać te bezładne zapały i zalewać się łzami, których przyczyny nie widzą. Gdzieindziej młodzieniec porywa książkę, uczy się kochać, zapomina deklamacji, a wzdycha jak najęty do pierwszego czupiradła, które mu się przed oczy nawinie. Starzec czyta równie, czuje mocniej bijące serce, zdaje mu się, że kochał, że jeszcze kocha, muska wyłysiałą głowę przed zwierciadłem, prostuje nogi, chowa starannie tabakierkę i okulary, spieszy w niewczesne zaloty, kupuje sobie żonę i dwoje ludzi nieszczęśliwymi czyni. Oj nie chcę ja być romantykiem.« *Pan Walery*. Wilno 1831, wstęp, str. 9.

(2) O organiście Gapielle mówi, że »głowę miał romansową i zawróconą; czułych i nadnaturalnych miejsc w książkach na pamięć się uczył, z tego względu był romantykiem.« *Wielki świat małego miasteczka*. Wilno 1832 t. I, str. 22 oraz t. II, str. 103. — (3) *Noworocznik Litewski* na r. 1831, wyd. przez H. Klimaszewskiego. Wilno 1830.

Występuje też przeciwko nadmiarowi wyobraźni. »Pomimo natężonych usiłowań — jego słowa — niektórych nowszych z powołania, a raczej rzemiosła, pisarzy powieści, którzy chcą w nas wmówić, że jedynie zdziczałe imaginacji utwory mogą zajmować czytelników, każdy zdrowo myślący i marzeniami tych ichmościów nieprzejęty przyzna, że daleko milej czytać się dają żywe i wierne obrazy naszego pożycia. Widząc tedy, że panowie wyżej wspomniani... bredzą bez sensu i ładu, i że o poznaniu ludzi wyobrażenia nie mają; wzdychając nad losem, który jak szalonemu miecz w ręce dał im pióro, nie dawszy głowy, siadłem pisać o czemkolwiek, przynajmniej jeżeli nie lepszem, to podobniejszem do prawdy«(1). Ale na tem stanowisku niedługo wytrwał — czy powodowała nim obawa, aby walcząc z nadmierną uczuciowością oraz wybujałością fantazji romantyków nie został zaliczonym do klasyków, których program zasadzał się w walce z nowym kierunkiem literackim, przedewszystkiem, na atakach przeciwko dwom wspomnianym czynnikom — a co przypuszcza Chmielowski we wstępie do *Studjów i szkiców* — czy dlatego cofnął się z pierwszej linji bojowej, wątpię. Nikt przecie klasykiem (a również i romantykiem) nie nazwie Jaraczewskiej albo Skarbka, jakkolwiek oboje potępiali sentymentalizm. A do tych antagonistów uczuciowości, zwolenników realizmu, czyli, jak mówi Kraszewski, zwolenników »prawdy« w sztuce należał nietylko Skarbek i nietylko Jaraczewska — było ich więcej. Zwrot Kraszewskiego ku romantyzmowi (ze wszystkiemi tego zwrotu następstwami) spowodowała przedewszystkiem ogromna popularność powieści Wiktora Hugo (naogół słabo oddziałującego na Kraszewskiego) oraz Hoffmanna, którego wpływom zaczął bardzo szybko ulegać. Realizm natomiast o tyle, o ile się utrzymał, był konsekwencją rozczytywania się w powieściach Balzaca. Narazie jednak głównie Hoffmann i Jean Paul godzą go z fantazjowaniem. Nie trudno przecież dojść, że na Kraszewskim silne wrażenie wywierał romantyzm już w pierwszych powieściach. Dość wspomnieć

(1) Prospekt na »Kilka obrazów towarzyskich« drukowany w drugim dodatku do *Kurjera litewskiego* r. 1830 nr. 7—8.

o osjanicznym nastroju pierwszego rozdziału *Pana Karola* (1), albo rozdz. V *Roku ostatniego panowania Zygmunta III* (2). Podobnych scen w pierwszych powieściach wiele można znaleźć. W przedmowie zaś do drugiego wydania *Pana Karola*, datowanej z 12 sierpnia 1840, mówi, że nieraz gonił za posępną twarzą, pod brwią nawisłą szukał dziwacznych powieści: »Wróciwszy potem do samotnego mieszkania, rozplątywałem moje marzenia, rozrzucałem je, snułem z nich powieści tak dziwaczne, jak postaci sunące się po ulicy o zmroku, jak myśl młodego, gdy ją co daleko od świata rzeczywistego uniesie«.

W tym czasie zajął się Hoffmannem, Richterem i francuskimi romantykami. I odtąd hasłem jego literackiem staje się siła. Pogoń za kontrastami myśli i obrazów, wyszukiwanie nadzwyczajnych i najbardziej na efekt obliczonych scen, jaskrawe porównania — to Kraszewskiego maniera literacka w pierwszym okresie twórczości. Ludzi szlachetnych i dobrych w początkowych powieściach niema; ironja, szyderstwo pokrywają wszystko; wyrażenia naogół trywjalne i rubaszne.

Pobyt w Dołhem, obserwacja szlachty wiejskiej, z jej ograniczonością i małostkowością, z jej ptasim kręgiem myślenia, z jej zmaterjalizowaniem i głupotą, odbiło się najpierw w gawędzie *O kaszy gryczanej* (3), a potem dało asumpt do satyrycznych dygresyj oraz ironicznego podmalowania *Czterech*

(1) »Noc była chłodna, wiatr świstał po pustych ulicach Wilna. Księżyc blady jak upiór, obwinięty białych chmur całunem, kołysać się zdawał na niebie — było blisko północy — może i północ, bo wiatr szumny głuszył bicie zegarów i dźwięki ich w drobne cząstki rozrywał«. *(Pan Karol* Wilno 1833, str. 9). Takiego opisu nie powstydziłby się żaden romantyk. — (2) Noc była. Kliński przechadzając się po podwórzu zobaczył, że »światła pochodni i świec, rzucające blask na bliższe przedmioty, oświecały posępne twarze księży niosących je, których długie cienie malowały się na ziemi, a prócz tych bliższych przedmiotów reszta była pogrążona w ciemnościach... Widać było długi szereg twarzy bladych i wycieńczonych, z otwartemi do śpiewu ustami, posuwający się cicho wzdłuż murów«. Był to pogrzeb X. Grothusa. *Rok ostatni panowania Zygmunta III*, Wilno 1833, t. II, str. 132. — (3) *Improwizacje do moich przyjaciół.*

wesel, powieści najlepszej z dotychczasowych, najstaranniej opracowanej, a zawierającej szereg trafnie i dosadnie nakreślonych charakterów. Tutaj w jaskrawy sposób występuje przeciwko sentymentalizmowi, nieobcy mu najdalej posunięty sceptycyzm. Autor radzi widywać się kochankom ze swemi lubemi tylko wieczorami: »Podwójny z tego użytek, bo to złudzenie piękności na dłużej przechowa, a do obrzydzenia sobie kobiety tak niewiele potrzeba« (1). Julja zaś, bohaterka *Czterech wesel*, sądzi, że »najczęściej mąż jest parawanem, za którym ukrywa się kochanek... Szczerze między nami mówiąc, czystą tylko teorją, więcej jest podobieństwa szczęścia z kochankiem niż z mężem. Tymczasem co do trudności uplątania biednego męża, te są niewielkie, przełamuje je pierwszy krok roztropny, pewny, śmiały. Kobieta zręczna z każdym żyć potrafi; wie kiedy pobłażać, kiedy się oburzać, wie jak sobie począć« (2). Miłość w ówczesnem pojęciu Kraszewskiego nie jest nawet grą zmysłów, jaką pod rozmaitemi osłonkami przedstawiał Dumas albo p. Sand, albo w sposób tak bardzo artystyczny Balzac, nie, ma ona raczej charakter trywjalny, taki, jaki spotykamy w powieściach Pawła Kocka. Kraszewski nie unika scen nawet najbardziej nagich, byle tylko upatrzony charakter z pełną ekspresją przedstawić. Pesymizm, sceptycyzm i materjalizm przelewają się między wierszami jego pierwszych powieści. Tego realizmu, tej siły i tej ekspresji nie było dotychczas w naszej beletrystyce, powieść sentymentalna (w rodzaju *Malwiny)*, romantyczna (Mostowskiej) ani też obyczajowa (Jaraczewskiej) w najmniejszym nawet stopniu nie posiadały tego charakteru. Zbliża się wprawdzie pod tym względem Kraszewski do swego nauczyciela Skarbka, ale uczeń wyłamał się z pod wpływów mistrza i o całe niebo go prześcignął. Kraszewski rozgrzany tworzeniem, a zrażony towarzystwem na wsi, pisze *Leona-Leontynę, Bedlam, Ucztę żebraka, O śmieciach* — fragmenty czy opowiadania, utrzymane w tonie dotychczasowej maniery, niekiedy nawet poza

(1) *Szkice obyczajowe i historyczne.* Powieść szósta. Wilno 1841, wyd. drugie. *Cztery wesela.* Szkic fantastyczny str. 150, — (2) Tamże, str. 155—6.

ramy estetycznych wymagań wykraczające. Dość wspomnieć o takiej *Uczcie żebraka*, z prawdziwym naturalizmem napisanej, robiącej wrażenie już nietylko niemiłe, ale wprost odpychające, aby powziąć wyobrażenie o ówczesnych jego upodobaniach. By wytłumaczyć ten dziwny objaw, musimy mieć przed oczami ów świat warjatów i fantastów, jaki stworzył w swoich powieściach Hoffmann, okropności i brzydoty, jaki w *Hanie Islandzkim*, a nawet *Notre Dame de Paris* Wiktor Hugo z zamiłowaniem opisywał, oraz pamiętać, jakie były hasła niemieckich i francuskich romantyków. Kraszewski wtedy już był w połowie romantykiem — nie dbał bynajmniej o konstrukcję swoich powieści, ani o ich moralność, nawet w znaczeniu estetycznem pojmowaną, a wszelkie braki zapełniał najbardziej romatyczną fantastyką. Nie dziw więc, że powieści jego — jak mówi Chmielowski (1) — wśród bladych inspektowych tworów ówczesnej beletrystyki były prawdziwym skandalem.

I tu dochodzimy do źródeł nastrojów, maniery oraz kierunku literackiego w powieściach pierwszego okresu twórczości. Będą się w nim krzyżowały wpływy z jednej strony Skarbka, Sterne'a i Balzaca, a z drugiej Hoffmanna i Jean Paula.

W przedmowie do *Dwa a dwa cztery* (2) Kraszewski przedstawia swoje *confiteor* literackie. Wychodząc z zasady, że »do pisania powieści dobrych... trzeba talentu (nieodzownie), poznania ludzi (koniecznie), wyobraźni (choć parę ziarnek)« sądzi, iż największą zaletą jest »kopjowanie wierne i nieprzesadzone«; wątpi, aby »dziwaczne, olbrzymie, ale niezgrabne utwory, jakiemi są wyskoki Heloizy, Korynny, Matyldy, Amelji; jakiemi napełnione są dzieła Panny Radcliffe, Genlis, Cottin, więcej były warte nad wierne obrazy Cervantesa, Sterne, Fieldinga, Lesage etc. Egzaltacja i ckliwa wielkość, niska przesada, nudny przymus, łzy najemne; — oto czem są naszpikowane te utwory głów obłąkanych. Klelie, Cyrusy, Mandany, są to poczwary miłości, przedrzeźniające

(1) *I. I. Kraszewski.* — (2) »Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem«, przedmowa do *Dwa a dwa cztery*. Wilno 1837.

jej uczucia; — bo na imię jej bohaterów nie zasługują. Są to nędzne wyroby, którym zamiast wielkości nadano cechę dziwactwa... Obrazy takie są jak owe jarmarkowe obrazy świętych, o których znaczeniu podpis tylko jeden domyślać się każe. Jakież u tych pisarzy charaktery? — charaktery w jednej lane formie, z małemi nic nieznaczącemi odmiankami; — są to obrazy chińskie, w których niema cienia, a są tylko obwody i kolory, jaskrawe wprawdzie, ale nienaturalne«. I dalej mówi, że »ci pisarze... nie chcą ludzi wystawiać ludźmi i sądzą, że ich bohaterowie, ażeby byli wielkimi nie powinni mieć żadnych wad, żadnych przywar ludzkich, żadnego cienia, przy którymby się światło mocniej odbiło«. W myśl programu, wypływającego *ex contrario* przytoczonych słów, Kraszewski osądza pisarzy. Rzecz zrozumiała, że bardzo wysoko stawia Sterne'a, Lesage'a, ceni Ducange'a, jako ucznia Sterne'a. Owo żywe zainteresowanie Sternem przelał również na Skarbka, o którego *Podróży bez celu*, będącej naśladownictwem sternowskiej *Podróży sentymentalnej* mówi, że jest »pierwszem pismem w rodzaju humorystycznym, przez wyjście na świat bardzo chwytane było, i w istocie zasługuje na to, jest to bez wątpienia z naśladowań Sterna najwolniejsze, najoryginalniejsze, najlepsze«. Dla zaznaczenia, w jakim stopniu Kraszewski w tym wypadku wydawał sąd jednostronny, byle tylko pokrywający się z jego upodobaniem, dodać należy, że *Podróż bez celu* zalicza się do najsłabszych powieści Skarbka. Związek jednak między Sternem a Kraszewskim jest stosunkowo słaby. Fragmentaryczność Sterne'a weszła w manierę Kraszewskiego i stała się cechą na całe lata twórczości, podobnie jak posługiwał się nią Jean Paul (1), jak Schiller we fragmentach pisał *Der Geisterseher*, Goethe *Fausta*, a za jego przykładem Mickiewicz *Dziady*. Kraszewski nawet, wzorem Goethego (*Werther)* opuszcza pewne partje w *Pamiętnikach nieznajomego*. Również zapełnianie powieści postaciami z galerji codziennych przeciętności było także wynikiem lektury Sterne'a.

(1) Np. w *Die unsichtbare Loge*. *Biographische Belustigungen*.

Dalej jednak sięga wpływ Skarbka (1), za którego przykładem uczuł wstręt do deklamacji, wykluczał uczucie z powieści, a zwrot przeciwko patetyczności doprowadził go do wplatania w akcję scen komicznych, o charakterze sytuacyjnym (np. potykanie się wskutek niezgrabności, wywracanie stołków i szereg innych wypadków o znamionach karykaturalności). Sposób traktowania przyrody, jej odczuwania, podobnie jak u Skarbka, jest w tym pierwszym okresie twórczości Kraszewskiego raczej teoretyczny, z przewagą rozumowania, a temsamem pozbawiony cech wrażeniowych. Obrazom obu autorów brak perspektywy — wszystko dzieje się na jednym poziomie wartości; wszystkie postacie mają w powieści jednakowego stopnia role; bohaterów, którzyby stanowili rdzeń akcji, brak całkowicie; powieść jest szeregiem równoznaczeniowych wypadków, byle jak posklejanych; o akcję najmniej dba; przenoszenie czytelnika do gabinetu autora, częste u Sterne'a, Jean Paula i Skarbka — jest bardzo przyjęte w pierwszych powieściach Kraszewskiego. Karykaturalność postaci spotkała się nawet z zarzutem krytyki, która wytykała, że ton jego powieści jest zupełnie fałszywy, że takich postaci niema, że jest to jakieś »niedołężne naśladownictwo miasteczek zachodniej Europy« (2). Może zarzut to niecałkowicie słuszny, bo pamiętać należy, iż Kraszewski trzymał się zasady, że »chcąc ludzi widzieć, jakimi są, trzeba więcej patrzeć przez okna i dziurki, niżeli oko w oko« (3) — i tę zasadę przeprowadzał w praktyce. Obserwacje jego były raczej powierzchowne, ograniczały się do zewnętrznych rysów, a nie wnikały w głąb duszy. Dodać należy, że zasady tej uczył go Stendhal, który twierdził, iż powieść powinna być zwierciadłem, chodzącem po gościńcu *(Le Rouge et le Noir)*.

W zwierciadle Kraszewskiego ludzie odbijali się często z fotograficzną dokładnością, a z nimi i ich otoczenie. Autor z prawdziwem zamiłowaniem opisywał zewnętrzne kształty miejsc, wśród których umieszczał akcję powieści, rzucał obrazy,

(1) Pierwszy na to zwrócił uwagę Chmielowski w swojem studjum o Kraszewskim. — (2) *Tyg. pet.* 1833, nr. 47, rec. R. W. — (3) *Wielki świat małego miasteczka* t. I, str. 83.

niekiedy z realistyczną dokładnością wystudjowane (np. plebanja w *Panu Walerym*) — te pierwsze »narowy« literackie rozwinęły w nim silnie zaostrzony zmysł plastyczny. Dodać należy, że tak daleko posunięty realizm w powieści był nowością w naszej literaturze. Do wprowadzenia w powieści ludzi z życia codziennego zachęcał go Kock, który szukał bohaterów w najniższych klasach. Kraszewski już w *Biografji sokalskiego organisty* pisze, że »wielkich tylko ludzi zajmować mogą opisy dzieł wielkich, które człowieka w niskim urodzonego stanie i żyjącego pod starą ojców swych strzechą, na przodków zagonie, oślepiają niejako wielkością swoją i bardziej mu upokarzający stan jego czuć dają, niżeli wznoszą i poprawiają jego skłonności i umysł. Dla takich ludzi trzeba pisać biografje mężów na widok których powiedziećby mogli sami w sobie: jesteśmy im równi lub nimi być możem«. I również to zamiłowanie do postaci z codziennego życia, te sceny wśród małomiasteczkowych wydarzeń, to rozmiłowanie się w prowincjonalnych wielkościach, ta polityka ludzi, od świata deskami zabitych, wprawdzie słabo jeszcze odmalowana, ale w tym stopniu wprowadzona jak to czynił Kraszewski, była nowością w naszej literaturze (1). Tłem tych powieści są znane autorowi miejscowości: Biała, Świsłocz, Lublin. Ludzi zapewne brał z rzeczywistości, ale patrzał na nich okiem jednostronnego obserwatora — szukał rysów ujemnych i śmieszności.

Podobnie za wzorem Skarbka wystąpił przeciwko sentymentalizmowi. Ta reakcja, zapoczątkowana przez Jaraczewską i Skarbka, u Kraszewskiego, naśladującego *Pana Antoniego* i *Podróż sentymentalną*, objawiła się w unikaniu momentów erotycznych albo w ich parodjowaniu. Naprzykład takim motywem z romansu sentymentalnego jest rozmowa Julji i Adolfa w *Czterech weselach* (same imiona bohaterów przypominają bardzo sentymentalną powieść Kropińskiego), rozmowa, która ma być do pewnego stopnia wyznaniem wzajemnych skłonności, a jest w rzeczywistości sparodjowaną

(1) W *Wielkim świecie* Kraszewski dziwi się, dlaczego żaden z powieściopisarzy nie tworzy dla klas niższych (t. I, str. 100).

lekcją miłości, odmiennie wprost jak w romansie sentymentalnym, ujętą w ramy najskrajniejszego realizmu — dodać należy, że rozmowa, ta ma miejsce wśród pięknej przyrody, oświetlonej ostatniemi promieniami zachodzącego słońca. Inna znowu rozmowa, Julji z Karolem, jest również przesiąknięta szarą prozą: Karol wśród wyznań miłosnych prosi Julję o pieniądze; tego samego rodzaju, w ramy skrajnego realizmu ujęte, są zapędy miłosne p. Hermenegildy. W żadnej powieści, podobnie jak i Skarbek, nie posługiwał się Kraszewski motywami sentymentalnemi w celu wywołania wzruszenia w czytelniku, ale starał się tylko przez wcale nieukrywany kontrast, dać praktyczną naukę trzeźwego rozumowania i okazać śmieszność sentymentalizmu oraz jego szarą istotę. Słuszność dodać nakazuje, że u Skarbka reakcja przeciwko sentymetalizmowi niezawsze przybierała formy te, które Kraszewski jej nadawał. Przeciwnie — Skarbek np. w *Chwili wesołości* mówi wiele o miłości, na wzór Rousseau'a osoby działające piszą do siebie listy, w których analizują, niekiedy z daleko posuniętą psychologiczną szczegółowością, rozmaite uczucia i erotyczne przejawy. Zachodzi jednak duża różnica w pojmowaniu miłości u Skarbka a w powieści sentymentalnej — Skarbek w miłości widzi uczucie wielkie, często ogarniające całą istotę człowieka (np. Karol w *Chwili wesołości*, ale to jednak nie wyklucza, aby Julja nie mogła ironicznie wyrażać się o — czułostkowości). Rozumie miłość rozważną, raczej podlegającą rozsądkowi, która, nie przestając być szczerą i gorącą, wymaga jednak głębokiego zastanowienia się, bo, na wypadek małżeństwa, idzie tu o decydujący krok w życiu. Julja nawet pyta się wszystkich jej dobrze życzących, co ma robić i zbiera informacje o Karolu. Wogóle ma dużo podobieństwa z Julją z *Czterech wesel.* Ale Kraszewski swojej bohaterce dał charakter raczej demomiczny, pomieszany z Don Juanerją byronowską, wplatając w to wszystko poglądy na miłość, zaczerpnięte z powieści Skarbka — np. pogląd, że małżeństwo bynajmniej nie przeszkadza żonie mieć swego przyjaciela — tylko w znacznem przejaskrawieniu. Rysy charakterów u Skarbka oddane są niejednokrotnie w subtelnie prowadzonych linjach, u Kraszewskiego w ostrych, niemiłe wrażenie estetycznie spra-

wiających konturach. A jednak u Skarbka często spotka się tego rodzaju powiedzenia jak to z listu Julji do Emilji: »nie miłość, bo tey we mnie konkurent nie wzbudzi, lecz rozsądek i przyiaźń kierować będą mym wyborem« (1).

Mówiąc dalej o stosunku Skarbka do Kraszewskiego, trudno przemilczeć silnego wpływu *Podróży sentymentalnej* na pierwsze dwie powieści naszego autora. Podobnie jak Sterne Joryka, Skarbek swego bohatera wysyła w podróż. Joryk spotyka piękną nieznajomą, a bohater Skarbka karczmarkę. W powieści Kraszewskiego bohater najpierw zajeżdża do proboszcza, jednak nie bez celu, bo o należny mu spadek (jest to jedyna nić, wiążąca poszczególne motywy w powieści). Pan Walery nie zajeżdża, jak w *Podróży bez celu*, do karczmy, aby tu znaleźć jakąś piękność, ale zapędzony przez deszcz na leśniczówkę, stara się przypodobać pani domu (u Skarbka w leśniczynie kocha się Wiesław). U Kraszewskiego bohater w drodze spotyka trupę wędrownych aktorów, przyczem wydarza się niemiła przygoda — groteskowe najechanie na siebie powozów; u Skarbka bohater spotyka aktorów dopiero w Kaliszu. Wspomniane groteskowe zderzenie się powozów w *Podróży bez celu* jest nieco odmiennie przedstawione: bohater, chcąc wyminąć jakąś brykę (w której jedzie piękna nieznajona), zawadza o kamień przydrożny, który obala, a drugiemu pojazdowi pęka oś u koła. Kraszewski swego bohatera wprowadza do antykwarjusza, zbieracza starych rękopisów, Skarbek (rozdz. XX, t. II) do mieszkania profesora, badającego język romański, a studjującego sfałszowany rękopis. Prawdopodobnie motyw ten przypadł Kraszewskiemu tembardziej do smaku, że sam był namiętnym zbieraczem starych zabytków. Poza tem możnaby jeszcze szereg analogij przeprowadzić między dwiema powieściami, podobieństw zbliżających *Pana Walerego* do powieści Sterne'a.

Również i p. Mączka (w powieści *Dwa a dwa cztery*) wybiera się w podróż bez celu, wyjeżdżają podobnie obaj konkurenci o rękę pięknej piekareczki. Tylko, o ile u Sterne'a i Skarbka bohaterowie opowiadają o swoich obserwa-

(1) *Chwila wesołości*. Warszawa 1822, str. 14.

cjach podczas podróży, i obaj przeżywają rozmaite przygody (z repertuaru romansu awanturniczego), o tyle Kraszewski, utrzymując *Pana Walerego* w tonie narracyjnym (nie przez opowiadanie wprost), wolał poczynione obserwacje przedstawić w szeregu obrazków fragmentarycznych (jak Sterne w *Tristram Shandy)*, najczęściej zupełnie niepowiązanych ze sobą nicią akcji. Marzycielskość bohaterów powieści Sterne'a i Skarbka oraz ich nieudolność wobec kobiet podtrzymuje Kraszewski w *Dwa a dwa cztery*, nie ukrywając przytem ostrza swojej satyryczności. Naśladuje również chaotyczność Sterne'a, jego styl lekki, sposób uplastyczniania postaci (gesty, t. zw. »koniki«), oraz szereg środków zmierzających do wywołania efektu komicznego; bierze ze Sterne'a jego rozmyślne przeskakiwaniu z tematu na temat. Do analogij technicznych między Sternem, Skarbkiem a Kraszewskim dodać można efektowne tytułowanie rozdziałów. Wspomnieć wreszcie należy, że Kraszewski już w r. 1831 miał gotową *Podróż po mojej szkatułce* (1), utwór, będący mieszaniną pomysłów Sterne'a, De Maistre'a i Jean Paula, ze sporą dozą werteryzmu.

Po pierwszych próbach w rodzaju Sterne'a Kraszewski nie poszedł śladami Skarbka, nie naśladował jego pierwszej dobrej powieści obyczajowej—*Pana Antoniego*. Wpływ Skarbka może znać nie tyle w pomysłach, ile w środkach technicznych, konstrukcji i motywach — na tem się jednak kończył. Kraszewski obecnie wstępuje wprawdzie jeszcze nie na swoją drogę (tej właściwie nigdy nie miał), ale bardziej odpowiadającą jego usposobieniu — na drogę werteryzmu. Jeżeli *Pamiętniki nieznajomego* mają formę listową, to pewnie jako przykład nie posłużyły mu ani powieści Rzewuskiego, Chodźki albo Niemcewicza ani tembardziej Skarbka, ale tylko *Werter*, naśladujący tego rodzaju formę z *Nowej Heloizy* Rousseau'a.

Aby jednak wyczerpać możliwe wpływy Skarbka na Kraszewskiego dodać należy, że w r. 1840 wydał Skarbek *Powieści i pisma humorystyczne* (Wrocław), w których między innemi w t. VI znajduje się opowiadanie p. t. »Narze-

(1) Drukowany w *Zniczu* dopiero w r. 1834.

czona i odebrana«. Treścią jest życie młodej Marji, złamane przez tyrańską, jak szatan, złą wojewodzinę i jej adlatusa, księcia. Powieść ta na pierwszy rzut oka przypomina *Całe życie biedną.*

Obok Škarbka i Sterne'a na początkowe powieści Kraszewskiego silnie wpłynął Byron. Mam tu na myśli *Pana Karola* i *Cztery wesela* — bohaterowie obu powieści mają wybitny charakter Don Juanów. Trudno wątpić nawet, aby Kraszewski nie znał *Don Juana*, a wspomniane typy, same w sobie oryginalne, stworzył samodzielnie. Błąkają się one po całej literaturze europejskiej i, jak słusznie mówi Drużynin, krytyk rosyjski (1), wpływ Byrona podobny były do huraganu, który »spadł na życie ówczesnego społeczeństwa, ogarnął wszystko co tylko żyło i myślało w Europie«. De Romerié w *Indianie* p. George Sand, Oniegin Puszkina — to bohaterowie z *Don Juana*; znajdziemy ich i u A. Musseta, Börnego, Heinego, u Müllera autora poematu *Adam Homo*, u nas w *Beniowskim* Słowackiego, naśladuje go również J. Korzeniowski w *Panu Fortunacie*, Miron w swoim *Don Juanie* itd. U Kraszewskiego koncepcję *Don Juana* widzimy przedewszystkiem w *Panu Karolu*. A chociaż zasadniczy motyw zaczerpnięty jest z poematu Byrona, to jednak na całości znać wpływ może nie tyle Byrona, ile *Izmaela Beja* (1832) Lermontowa. W powieści tej bohater (Izmael Bej), obdarowany fatalnym urokiem, jaki wywiera na kobiety, które pociąga za sobą, budzi w nich namiętne uczucia, bawi się niemi, a wreszcie rzuca i czyni nieszczęśliwemi, jest całkowicie podobny do Karola. Różnica polega jedynie na tem, że Izmael, widząc swój fatalny wpływ stara się kobiety unikać, od czasu, jak jedna z nich opuściła dla niego narzeczonego, porzucona dostała obłąkania — natomiast bohater Kraszewskiego (w pierwszym tomie) nabiera jakichś cech satanicznych i demonicznych; u Lermontowa pewną rolę odgrywa refleksja, której w powieści Kraszewskiego — zapewne pod wpływem rozczytywania się w dramatach Szekspira, utrzymanej niemal w całej rozciągłości w żywych djalogach — śladu niema.

(1) W artykule o Kozłowie w *Bibljoteka dla cztienija* r. 1855.

Inny natomiast motyw naprowadza na wpływ byronowskiego poematu. Byron *Don Juana* nie skończył. O przypuszczalnych dalszych losach swego bohatera pisze w jednem miejscu: »Waham się czy mu każę skończyć w piekle czy w nieszczęśliwem małżeństwie, nie wiem bowiem co gorsze«. Jest to oczywiście żart. Wedle przypuszczeń biografów, na podstawie ulotnych wskazówek, pochwyconych od samego poety, Don Juan miał skończyć albo w czasie zamieszek rewolucji francuskiej, albo — zostać metodystą. Czy Kraszewski znał tę ostatnią wersję, czy też samodzielnie wydedukował przyszłe losy Don Juana-p. Karola, który kończy w klasztorze — niewiadomo, w każdym razie jest to wypadek znamienny, zwłaszcza z tego względu, że w powieściach Kraszewskiego czarny charakter nigdy nie kończy ekspijacją za winy, a z tem spotykamy się w *Panu Karolu*. Możliwe, że tego rodzaju zakończenie było rezultatem przejęcia się ową »satyryczną Byrona etyką« — zbyt bowiem silnie odbija się ono od całości powieści, jest zbyt gwałtownym przeskokiem, aby można je było położyć na karb konsekwencji przesłanek psychologicznych. P. George Sand natomiast zakończyła *Indianę* wedle słów Byrona: Romerié żeni się i prawdopodobnie nieszczęśliwie.

Gdyby jednak odrzucić powyższą hipotezę, można łatwo zakończenie sprowadzić do komedji Moliera. Juan w jego komedji ma zamiar wstąpić do klasztoru, przynajmniej tak przed ludźmi opowiada; ponieważ jednak jest to tylko fałszywe świętoszkostwo, niebo zsyła na niego karę — zjawia się posąg komandora, który zapada się z nim razem pod ziemię. W każdym razie pomijając wszystko, wedle starej koncepcji Juan miał wstąpić do klasztoru. Kraszewski, kierując się, jeżeli nie wersjami o prawdopodobnem zakończeniu poematu Byrona, to początkową koncepcją V aktu komedji Moliera, a prawdopodobnie również i tem, że tego rodzaju zakończenie będzie odpowiadało i moralnej nauce — wysyła Karola do klasztoru.

Wreszcie dodać należy, że pieśń pierwsza z poematu Byrona, scena między Julją, Alfonsem a Juanem przypomina podobną scenę z *Pana Karola*, choć w koncepcji Kraszew-

skiego jest do pewnego stopnia sparafrazowaną i rozciągniętą do rozmiarów karykatury. W powieści Kraszewskiego analogiczna scena jest pozbawioną wszelkich rysów pornografji.

Nie zadowolił się on jednak *Panem Karolem*, postawił sobie koncepję Don Juana w roli kobiety i zrealizował ją w *Czterech weselach* w postaci Julji. Powieść ta jednak nasuwa na myśl poemat Byrona jedynie dzięki zasadniczej koncepcji bohaterki, motywów bowiem i pokrewnych sytuacyj nie znajdujemy. Na dowód jednak, że i tutaj miał Byronowski poemat przed oczami, wskazują wiersze, jakie przepisał z Byrona, i włożył w usta Julji. Bo oto czytamy w *Don Juanie*:

Mężowie często są tylko pozorem;
Nawet królowie są oszukiwani (1)

podczas gdy Julja mówi to samo:

»Najczęściéj mąż jest parawanem, za którym ukrywa się kochanek« (2).

Na tem przecie nie wyczerpują się źródła początkowych powieści Kraszewskiego. W pierwszym okresie twórczości odznaczają się one nietylko znacznym stopniem realizmu, będącego konsekwencją lektury Sterne'a i Skarbka, nietylko motywami byronowskiemi, ale również zdradzają silne upodobanie do fantazjowania — a więc czynnika, który charakteryzuje romantyzm. Wszak Fr. Schlegel mówi: »Dem nach meiner Unsicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form darstellt« (3). O tyle więc tylko Kraszewski w tym pierwszym okresie swojej twórczości był romantykiem, a i to zawdzięcza głównie lekturze powieści Hoffmana. Świat fantastyczny, tajemnicze związki, zjawiska rozumem niepojęte stały się ulubionym tematem poezji romantycznej, przedewszystkiem romantyków francuskich i niemieckich. Najbardziej znamienitym romantykiem-fantastą był Hoffmann. Pisarz ten miał

(1) Byron: *Don Juan.* Pieśń V, w. 115—6, tłum. Porębowicza. — (2) *Cztery wesela.* Wilno, 1834, str. 115. — (3) Fr. Schlegel: *Gespräch über die Poesie.*

we Francji swego wielbiciela i naśladowcę w Jules Janin'ie, który w roku 1832 wydał swoje *Contes fantastiques* (2 tomy). Lecz nie on jeden hołdował temu kierunkowi: wystarczy przypomnieć najbardziej znanych Karola Nodièr'a i Balzaca; ten ostatni przez całą powieść *Le peau de chagrin* snuje tajemniczy związek między życiem człowieka a kawałkiem skóry jaszczurowej. U nas najznakomitszym naśladowcą Hoffmanna stał się L. Sztyrmer, pierwszy jednak drogę w tym kierunku wskazał Kraszewski — *Panem Karolem*. W tym czasie pojawia się w powieści jego nowy czynnik — dążność do najsilniejszych efektów. Stara się do pewnego stopnia ograniczyć liczbę występujących osób, umniejsza chaotyczność rozkładu ról, co należy tłumaczyć większem wyrobieniem technicznem. Jako najważniejszego środka zrobienia efektu używa kontrastu (kochanek, dostawszy obrączkę od kochanki, usiłuje sprzedać jej mężowi; kochanek pieści się z inną, gdy pierwszą wiozą obok tego samego domu na cmentarz t. d.). Dodać należy, że owa pogoń za efektem nie jest obcą pierwszym powieściom (n. p. *Dwa a dwa*). Posługiwanie się silnym efektem, kontrastem oraz fantastyką jest konsekwencją zainteresowania się Hoffmannem. Kraszewski autorem *Serapionsbrüder* zajął się dość wcześnie. Już z czasów wileńskich datuje się drobny szczegół, który należy przypisać raczej zbiegowi okoliczności, aniżeli umyślnej reminiscencji z noweli Hoffmana, ale który równocześnie daje pierwszy asumpt do przypuszczenia, że między dwoma autorami, poza fantastyką mogło istnieć i zapewne istniało, wiele pokrewnych nici. W drobnym obrazku p. t. *Des Vetters Eckfenster* (rok 1823) dał Hoffmann, jakby analizę swoich poglądów oraz rzut oka na istotę twórczości przy równoczesnem wprowadzeniu przesłanek niejako eksperymentalno-psychologicznych. Sens jest taki: człowiek, który chce poznać ludzi, powinien zamknąć się w swoim pokoju i przez okno obserwować życie ulicy — to rys charakterystyczny w obrazku hoffmannowskim, a równocześnie proces obserwacyjny, dający mu wzorki do najbardziej fantazyjnych nowel. Oto kuzyn patrzy przez okno, przez perspektywę obserwuje snujących się po ulicy ludzi, bada nietylko ich powierzchowność, ale stara się wejść w głębię przeżyć,

które odtwarza drogą obserwowanych rysów fizjognomicznych, Hoffmann zaś sądzi, że to ma większe znaczenie, a korzyść większą, niżeli najbardziej kunsztowna i pracowita obserwacja. Wyszukiwanie gestów, śledzenie rysów twarzy, obserwacja ruchów i gry uczuć, malującej się w oczach człowieka, a następnie odmalowanie w ostrych i śmiało rzuconych linjach demonicznej wprost fantazji — to Hoffmann. Przed realnym światem nie staje on jako realny człowiek, ale raczej jako romantyk, genialny fantasta i genialny fizjognomista, przyczem pamiętać należy, że fantazja jego nie była sztucznie wytworzoną, ale wypływała jedynie z wewnętrznej potrzeby — była rezultatem prawdziwego talentu. I tutaj znajdujemy z jednej strony wspólne, a z drugiej rozbieżne rysy między dwoma autorami. Kraszewski wspomniane dwa czynniki starał się w swoich powieściach uwydatnić. Nie uczył się jednak obserwacji od Hoffmana. Usiłował bohaterów swoich samodzielnie wydedukować z tego, co widział, i stworzyć własną metodę zdejmowania obrazków. W jednym z listów do matki opisuje swoje mieszkanie, wychodzące na plac koło kościoła św. Jana, i podobnie jak Hoffmanowski kuzyn z narożnego okna obserwuje ruch uliczny i zbiera jakby fotografje do powieści. Ale nie wgląda, jak Hoffmann, w głąb duszy człowieczej, obserwuje wyłącznie zewnętrzne rysy, i te niedociągnięcia w obserwacji są jedną z różnic między dwoma autorami. Hoffmann, idąc za głosem swego talentu, zaobserwowane charaktery mimowoli i odrazu ubierał w szatę fantazji, gdy tymczasem Kraszewski fantastykę dorabiał przy pomocy żmudnego, co łatwo zaobserwowanego na jego powieściach, procesu myślowego — była to fantastyka, przejaskrawiona wpływami Richtera i Kocka, niesamorodna, ani wypływająca z natury talentu, a temsamem ciężka, wymuszona i nieszczera. O ile Hoffmanna obrazy, wzięte z natury, są fantastyczne, ale pozbawione zmysłu przyrodniczego, o tyle u Kraszewskiego nad wszystkiem góruje zimna refleksja, zabijająca charakter wizjonerstwa; Hoffmann swoje opowiadania czuł, pisał je pod przymusem natchnienia — i to było jego twórczą koniecznością, Kraszewski rozumował, pisał, wstawiając się w rolę zimnego obserwatora, a potępiając uczucie, szukał — prawdy; u jednego była prze-

waga pierwiastku romantycznego, u drugiego nad wszystkiem górował realista, co podcinało lot fantazji; Hoffmann był poetą, Kraszewski raczej teoretykiem. I tu właśnie dochodzimy do zasadniczej różnicy między nimi.

Hoffmann był romantykiem. Przeciw filisterskiej literaturze skierowana, romantyczna poezja miała zawsze skłonność do »niepojętej prawdy«; z tęsknoty i ekstazy zrodzona, szuka w wizjonerstwie rozwiązania bajki; przesycona światłem codziennych przeżyć, pogardza prozą życiowią i wśród czaru nocy księżycowej, porywającej zmysły, szuka wizji swojej. Jak mówi Novalis, »das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesie. Alles Poetisches muss märchenhaft sein. Der Dichter bettet den Zufall an« — i w tem znaczeniu Hoffmann był romantykiem, tworzył bajki-fantazje, jak je tworzyli romantycy. A jednak obok nieokiełzanej fantastyki spotykamy przebłyski realizmu nawet u Hoffmanna, chociaż mówi w jednem miejscu: »Vielleicht wisst du, o mein Leser!... glauben, das nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben«, mimoto oba te pierwiastki, prawda że z ogromną przewagą fantazji, amalgamują się w jego powieściach i nowelach. U Kraszewskiego połączenie ich nastąpiło na oczywistą korzyść realizmu. Jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę n. p. p. Karola, postać demoniczną, na której, wyłączając koncepcję z poematu Byrona, wpływ Hoffmanna jest aż nadto widoczny, (przez wspomniany właśnie charakter demoniczny, tajemniczość w obrazach, fragmentaryczność konstrukcji, niedomówienia, brak jasnego zakończenia szeregu motywów, jakby szkicowo rzuconych, osjaniczność dekoracji, ponurość nastroju — momenty, przypominające na pierwszy rzut oka romantyczną powieść poetycką), to obok tej postaci byroniczno-hoffmanowskiej spotykamy wskróś balzacowski typ p. Hermenegildy Twardowskiej (w drugiem wydaniu nazwanej Heciakowską). Pozatem i sam bohater, dla którego ciągłą śpiewką jest brak pieniędzy, a dominującą myślą, aby je gdziekolwiek wyłudzić, nie grzeszy szarą prozaicznością. W ten sposób pierwiastek fantastyczny całkowicie się zaciera, a powieść pod wpływem dwóch sprzecznych i fałszywie ze sobą zharmonizowanych kierunków łamie się w swojej konstrukcji. Podobne rysy

łatwo zaobserwować i w innych opowiadaniach (np. w *Majstrze Bartłomieju*). Konsekwentnie więc sądzićby należało, że Kraszewski, z czasem wyzwoliwszy się z maniery hoffmannowskiej, będzie czerpał soki z codziennych wydarzeń i pozostanie o tyle romantykiem, o ile był nim Balzac. Stało się jednak inaczej, z czego łatwo wnosić, że nigdy nie był on całkowicie sobą, a zewnętrzne wpływy literackie przeważały nad indywidualnością. W tym pierwszym okresie oddziaływały na niego dwa kierunki: Hoffmann ze swoim fantastycznym romantyzmem i byroński sceptycyzm oraz pesymizm z jednej, z drugiej zaś strony Skarbek, uczeń Sterne'a a przeciwnik uczuciowości, oraz Balzac, twórca realizmu. W późniejszych latach prądy te będą zawsze ścierały się w powieściach Kraszewskiego. I dlatego niech wolno będzie powiedzieć, że Kraszewski we właściwem tego słowa znaczeniu nie był romantykiem albo, jeśli kto woli, że romantyzm poruszał w nim tylko strunę uczuciowości — wpływ *Werthera* i George Sand — strunę, jakkolwiek nie jedyną, ale na długi czas jemu właściwą, a odpowiadającą do pewnego stopnia wrodzonemu idealizmowi. Uczuciowość niekiedy o odcieniach sentymentalnych przetrwa w jego powieściach szereg lat, a spotkamy ją jeszcze w *Dziwadłach* w formie, jakiej nie powstydziłby się żaden romantyk.

Hoffmann, poza Richterem, był ulubionym pisarzem Kraszewskiego; cenił go on bardzo wysoko. Richtera nazywał najbardziej narodowym niemieckim pisarzem, w Hoffmannie natomiast entuzjazmował się przedewszystkiem jego fantastyką. Wyżej go stawiał nad Walter Scotta. »Genjusz Hoffmanna — mówił — zdaje się wpół pijany, wpół obłąkany, pół zapalony; — pełen obrazów silnych, charakterystycznych, uderzających, czasem poczwarnych, ale jego poczwary są zajmujące: straszą i wabią. W jego powieściach, jak w pustej sali biesiadniczej zapisanej skrawionemi mieczami, gdzieniegdzie krwią zlanej i posypanej kwiatami, rozlega się szyderski śmiech rozpaczy — migają twarze piekielne, czarownice i młodzieńce, czarnoksiężnicy i dzieci. Hoffmann jest to wesoły śpiewak na grobach; tancerz, który lekką nogą stąpa po kościach i popiołach cmentarza, z trupią głową w ręku, z wieńcem kwiatów

na skroniach. Jego suknia nosi łaty arlekina i resztki żałoby; jego wieniec splata mirt, cyprys, róża i bławatek, dąb i pokrzywą. Śmiech jego rozlega się długo po naszej duszy — jak wir kręci się w niej długo, podpala głowę i otacza nas na chwilę urokiem fantastyczności. Lubimy pozostać w kole zakreślonem jego czarodziejską laską, otoczeni urojeniami, przelatując z najsprzeczniejszych uczuć do drugich i pochwyceni niejako pędem wyobrażeń, płyniem póty, póki nas ta woda niesie« (1). W obrazku p. t. *Nieboszczyk Hoffmann* (2) chwali jego dziwaczność, patetyczność, prostotę układu i dlatego pragnie, aby go wszyscy poznali; podnosi jego »nieocenioną mięszaninę fantazji i prawdy, której dotąd w tym samym stopniu nikt naśladować nie umiał«; w każdej jego niemal powieści »można oddzielić część rzeczywistą od tej, która jest tylko w pewnym sposobie rzeczywistością, inaczej widzianą i opisaną«. »Hoffmann — mówi dalej — może się spodziewać, że będzie jednym z tych nieśmiertelnych, o których jeszcze lat ze sto będą pisać i mówić — lecz ci co pisali fantazje, fantastyczność, fantasmagorje — czy będą jak on szczęśliwi«. Ten entuzjazm dla Hoffmanna łatwo tłumaczy się przedewszystkiem skłonnością do obserwacji oraz chętką do fantazjowania — niemiecki wizjoner był jego nauczycielem. Obserwacja życia ulicznego (na wzór noweli *Des Vetters Eckfenster*) stała się jego namiętnością. W *Panu Walerym* także bohater chodzi po ulicy i obserwuje ludzi i jakby powtarza te słowa z noweli Hoffmanna: »immer mehr hatte sich das Gedränge vermindert; immer leerer und leerer war der Markt worden« (3) W *Pamiętnikach nieznajomego* znowu Juljusz pisze: »Umieściłem się więc pod bokiem jezuickiego kościoła i uniwersytetu, naprzeciw święto-jańskiego kościoła, wprost długiej ulicy i placu, pełnych ruchu i gwaru. Nie ma tu zieloności drzew, gór, ale mam kawałek nieba i dużo ludzi. Ludzie czasem warci są drzew, a pewnie dłużej przedmiotu do myślenia do-

(1) *Studja i szkice*. Warszawa. Zebrał P. Chmielewski. »Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem«, str. 6. — (2) *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. I. Wilno 1838 (data cenzury 30 maja 1836), str. 100, 104. — (3) *E. T. A. Hoffmann's sämtliche Werke*, herausgegeben E. Grisebach, Leipzig, B. I. S. 183.

starczają. Z wysokości więc poglądam na nich i próżnuję całe godziny przypatrując się dziewczętom biegącym po wodę, woźnicom wabiącym przechodniów, pobożnym tłumom idącym do kościoła, gwarliwym szmerom mojej rówieśniczej młodzieży. Ile tu spostrzeżeń z wierzchołku mojego obserwatorjum uczynić można« (1).

W początkowych powieściach Kraszewski niejednokrotnie wprowadza motywy hoffmanowsko-richterowskie — taniec sprzętów opisany w *Wielkim świecie*, praktyki czarnoksięskie w *Majstrze Bartłomieju*, postacie obłąkanych w *Majstrze*, w *Bedlam* i t. d. Zakończenie *Majstra Bartłomieja*, a mianowicie scena, w której majster za czarnoksięstwo ma się na stos dostać, zamiast zaś niego w oczach przerażonego tłumu spala się kul słomy, oraz analogiczna scena w *Leonie-Leontynie*, bardzo silnie przypominają podobny motyw z *Der Teufel in Berlin (Serapionsbrüder)* podczas spalenia czarownicy Roloffin. Rola Suchego w *Majstrze* podobna jest do analogicznej roli tajemniczego złotnika w *Die. Brautwahl.* Przygody Tusmanna w tej samej noweli Hoffmanna, jego błąkanie się po nocy, podobne do przygód majstra Bartłomieja w nocy, podczas której zapisał duszę djabłu.

Wpływ Hoffmanna nie kończy się jednak z pierwszemi powieściami Kraszewskiego — w późniejszych, śród scen bardzo realistycznych, wplata motywy *par excellence* hoffmannowskie. Już w *Wędrówkach literackich* (2) w obrazku p. t.: *Pielgrzymka po stolicach*, który przez swoją konstrukcją jest jakby przygotowaniem do *Latarni czarnoksięskiej*, daje z Berlina typową, a bardzo udatną bajkę hoffmannowską o kwiecie paproci, wedle wzoru z opowiadań *Serapionsbrüder* osnutą, zręczną, jedną z najpiękniejszych nowel, naśladownictw pisarza niemieckiego. Wkrótce, bo w *Poecie i świat* daje również hoffmannowski szkic wizyjny. Doktór opowiada o swoim śnie (już tosamo naprowadza na wpływ Hoffmanna), w którym rozmaite postacie zmarłych przed nim się zjawiają. To opowiadanie wskazuje analogiczną wizję w noweli Hoffmannow-

(1) *Pamiętniki nieznajomego*, Warszawa, 1846, str. 23. — (2) *Wędrówki literackie*, Wilno 1839 (data cenzury 31 paźdz. r. 1837).

skiej *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden*, w której na polu bitwy podnoszą się ciała zabitych. Inna znowu postać fantastyczna zdjęta jest z wzorku hoffmannowskiego. Mam tu na myśli doktora Fantasusa ze *Sfinska*. Postać ta, pojawiająca się w powieści, w zupełnie innym tonie utrzymywanej, jakby nieokiełzany wybryk fantazji, w prozaiczności, cechującej całość opowiadania, wybija się swoją fantastyką do tego stopnia, że odrazu zwraca na siebie uwagę odrębnym charakterem. Ma się wrażenie, że Kraszewskiego uderzył jakiś pomysł do tego stopnia, iż za wszelką cenę starał się gdzieś go umieścić, nie licząc się bynajmniej z tem, iż przez to może zachwiać całą, dość silnie skonstruowaną, budowę akcji. Przypuszczano, że za wzór służył (choć wzór bardzo odległy) dumasowski dr. Baltasaro. Pocóż jednak dopatrywać się źródła w koncepcji Dumasa, skoro Kraszewski miał wzór daleko bliższy i daleko bardziej mu odpowiadający. Hoffmann w swoich powieściach niejednokrotnie wprowadzał tego rodzaju typy fantazyjne. O ileż silniejsze pokrewieństwo, a śmiało można powiedzieć naśladownictwo, istnieje między doktorem Fantasusem a Hoffmanna bratem Serapionem *(Serapionsbrüder I)*, o którym opowiada Cyprjan. Brat Serapion, jak sam o sobie opowiada, zmarł przed kilkuset laty, był męczennikiem Serapionem, posiada bliskie stosunki ze wszystkimi ludźmi z przeszłości — bywa u niego Ariosto, Dante, Petrarka, z którymi prowadzi rozprawy; stara się również, jak Fantasus Janowi, wytłumaczyć racjonalność teorji relatywizmu czasu i przestrzeni, bo na podstawie tej właśnie teorji może znać się osobiście z ludźmi, którzy żyli przed tysiącami lat (podobną postać tylko z pewnemi odcieniami w ujęciu znajdujemy również w hoffmanowskiej powieści *Der goldene Topf*). Hoffmann jednak dziwactwa brata Serapiona tłumaczy obłąkaniem, gdy Kraszewski uważa Fantasusa za człowieka najzupełniej normalnego, w całej koncepcji stara się o efekt tajemniczości, ale w duchu posądza Fantasusa o nic innego, tylko o szalbierstwo i szarlatanizm.

Wspomnę o jeszcze jednym hoffmannowskim motywie w powieściach Kraszewskiego. W noweli pt.: *Die Jesuitenkirche in G.* (Nachstücke herausgegeben von dem Verfasser der

Fantasiekirche in Callots Manier) niemiecki powieściopisarz opisuje swój wyjazd do G., gdzie, podczas zwiedzania kościoła Jezuitów, zawarł znajomość z X. prof. Walterem, który go oprowadza po kościele. W jednej z kaplic opowiadający zobaczył młodego człowieka, z zapałem malującego ornamentacje ścienne. Zwracała uwagę posępna twarz malarza. Walter objaśnia autora, że młody człowiek jest bardzo zdolnym malarzem, którego wypadki życiowe zepchnęły z drogi prawdziwej sztuki. Na pytanie o szczegóły życia młodego malarza Walter dał autorowi rękopism, z którego dowiaduje się o tragicznych losach młodego Bertholda. Wyjechał on do Włoch pełen entuzjazmu dla sztuki, wkrótce jednak zwątpił o sobie, nie mogąc znaleźć idei w sztuce. Dopiero spotkanie młodej Włoszki Angioli ożywiło w nim świadomość istoty sztuki. Gdy jednak Angiola została jego żoną, czar prysnął, a Berthold stracił wiarę w wartość sztuki. Przed przeczytaniem manuskryptu autor poznał się z Bertholdem, gdy ten nocną porą malował obraz. Jest to więc koncepcja, którą w całości wcielił Kraszewski do *Sfinksa* — Angiola to Jagusia w polskiej powieści. Jan, odmiennie jak Berthold, który się utopił, wstępuje do klasztoru.

Na tem zamykamy pierwszy okres twórczości Kraszewskiego i wpływów, jakie na powieść jego działały. Wpływy te są bardzo różnorodne, tak, że przeprowadzić między niemi jakąkolwiek linję metodyczną jest niepodobieństwem. Dodać należy, że jeżeli działały, to przeważnie przez samą manierę literacką, ale i tutaj trudno powiedzieć, aby Kraszewski był pod dominującym wpływem któregokolwiek z autorów, albo też, że z jakimkolwiek szedł prądem. Stwarzał sobie samoistną metodę, wprawdzie niescentralizowaną w jednym samorodnym kierunku, wprawdzie bardzo różnojęzyczną, mógł jednak z czystem sumieniem powiedzieć, że właściwie nikogo nie naśladował (3).

W pierwszych powieściach Kraszewskiego ścierają się cechy dawnej i nowej powieści. Powieść współczesna stara

(1) *E. T. A. Hoffmann's sämtliche Werke.* B. II. S. 214. — (2) Tamże str. 119. — (3) »Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem«.

się wejść w życie, zrozumieć jego tętno, uchwycić nić, po której się bieg codziennych wypadków rozwija, dba o prawdę, o postacie rzetelnie nakreślone, o sytuację, mającą jakby pragmatyczny związek z poprzedniemi, gdy dawna starała się zająć wyobraźnię czytelnika nadzwyczajnością wydarzeń. Jeszcze w *Panu Karolu* i *Czterech weselach* dba Kraszewski o pewien polor sensacyjności, o to, co nazywał siłą, efektem, co miało zająć. Znajdziemy tu jednak motywy romantyczne, pewne usiłowanie (choć jeszcze bardzo nikłe) uwydatnienia związku psychologicznego wypadków i realizm, jakiego nie powstydziłby się Balzac, motywy z powieści awanturniczych, oraz sceny richterowskie, koncepcję byronowską, scenę z szekspirowskiego *Otella* w *Czterech weselach*, szereg motywów hoffmannowskich — wogóle prawdziwą mozajkę, będącą syntezą cech dawnej i nowej powieści — echa dawnego romansu odzywają się, jakkolwiek nigdy nie przegłuszają treści nowej. Dodać do tego należy reakcję przeciwko uczuciowości (sięgającą u nas jeszcze ostatnich powieści Hoffmannowej) a będziemy mieli dość wyraźny obraz jakości pierwszych powieści Kraszewskiego.

III

W r. 1828 wyszedł Niemcewicza *Jan z Tęczyna*. W przedmowie »Do czytelnika« autor twierdzi, że romans historyczny »jest uzupełnieniem, objaśniającem surowe i poważne dzieje. Romans historyczny bierze za cel obraz towarzystwa narodu jakiego, w wybranej przez autora epoce. Pisarz wchodząc w nim w szczegóły, zbyt drobne dla dziejopisa, wystawia nam ludzi wszelkiego rzędu i stanu. Wszystkie drama tej osoby nietylko czynami, mową nawet powinny nam dać poznać, jakiemi były towarzystwo, polityczne kraju położenie, jego oświata, opinje, namiętności, przesądy nawet powinny nas przenieść w owe czasy pomiędzy siebie, słowem dać nam żyć i obcować z sobą« (1). Dlatego też autor, biorąc za tło i temat

(1) *Jan z Tęczyna*, wyd. K. J. Turowskiego. Sanok 1855, t. 38, str. IV—V.

swojej powieści czasy Zygmunta Augusta, stara się »przenieść Polaka w połowę szesnastego wieku i sprawić, by żył z naddziadami swemi«. Aby zachować wierność historyczną Niemcewicz przytacza źródła. Ten pogląd na teorję romansu historycznego nie był własnością autora *Śpiewów historycznych*, ale przytoczony, niekiedy w dosłownem brzmieniu, z warszawskiej *Astrei* (1) w artykule Feliksa Bodin'a (2) p. t. »Uwagi nad literaturą romantyczną przystosowaną do historji starożytności i obyczajów narodowych«, a który jest przekładem z paryskiej *Revue Encyclopédique* z r. 1823. Autor artykułu, mówiąc o romansie historyczno-obyczajowym, dodaje, że może on »posłużyć za pomocniczy środek, a nawet za dopełnienie historji«. Kwestja ta, mianowicie prawdy w romansie historycznym, była przedmiotem długiej dyskusji, a sięga jeszcze pierwszej walter-scottowskiej powieści Kraszewskiego. A. Nakwaska w *Czarnych oczach* (Warszawa 1841), twierdzi, że romanse historyczne, »teraz rozpowszechnione, poniekąd historją uzupełniać się zdają; a gdzie ona prostą tylko tkankę wcale pospolitych zdarzeń wystawia, tam pisarz powieści, tysiączne na tejże tkance wyrabiając wzory, upiększa wypadki, zapełnia ich przerwy drobnostkami, czasowe obyczaje malującemi, nadaje życie i ruch osobom i przedmiotom, z któremi czytelnika obznajmia i, kiedy nie za wiele barwy czarnej do pędzla swego używa, wzbudza w nas w istocie żywe a czasem nawet tkliwe wrażenie« (3). Ale głos Nakwaskiej, będący ostatniem echem teorji niemcewiczowskiej był już wtedy odosobniony. Grabowski w przedmowie do *Koliszczyzmy i stepów* (4) w r. 1838 pisał: »Ułożyć w szereg stąd i owąd powyjmowane cytaty, w surowiźnie w jakiej nożyczkami z drukowanej książki powycinane zostały, nie zdaje mi się tworzeniem historycznego romansu. Powieść niniejsza, nie jest to właściwie powieść; jest to raczej obraz kilku miejsc, kilku brzegowisk naszej dawnej Ojczyzny. Na tym planie lub dal-

(1) *Astrea*. r. 1823, t. IV, str. 3—13. — (2) Zob. Br. Czarnika »Spór literacki o Jana z Tęczyna«. *Pamiętnik literacki* r. 1904. — (3) A. Nakwaska »*Czarne oczy*«. Warszawa 1841, str. 2. — (4) *Koliszczyzna i stepy* przez E. Tarszę. Wilno 1838.

szym pojawi się więcej ruchu i dramatycznego życia, które dopiero powieść romans stanowią«. A w *Listach literackich* domaga się od powieści tylko prawdy obyczajowej, wierności kolorytu. W artykule znowu p. t.: »Czy jest konieczną historyczna prawda w romansie?« (1) nieznany autor (podpisany H. H. R.) twierdzi, że »romans winien być obrazem danej przeszłości, odcisnąć duch owej epoki i z strony uczuciowej dopełnić karty historji — a więc winien być historycznym«. Byłoby to powtórzeniem tego co już Niemcewicz powiedział. Lecz autor artykułu nie staje na tem miejscu. »Romans — mówi dalej — jest dziełem sztuki, wymagamy przeto, ażeby na tle onem rozwijał swe akcje, malował charaktery«. I poprawia to co poprzednio powiedział: »dzieje mają być tylko wskazówką i wyjaśnieniem wyobrażeń ogólnych; z tych romansopisarz winien badać stan odwiecznego uczucia i dorozumiewać się wydarzeń pojedyńczych — a to z prawdą i sumiennością, ażeby ogólną treścią swoją dopełniły ze strony charakterystycznej dzieje narodu, te zaś pojedyńcze rysy, żeby odpowiadały zupełnie spodziewanym we wnioskach, urzeczywistnionym w historji skutkom«. Mamy więc tutaj już nieco odmienną interpretację teorji o prawdzie w romansie historycznym, dalszej od Niemcewicza, a bliższej Walter Scotta. W tym czasie już i Kraszewski twierdził, że prawda historyczna w romansie jest względną i brał pod uwagę przedewszystkiem fakt, że romans jest dziełem sztuki, że prawda w nim jest artystyczna i historyczna, i otwarcie nawet mówi, że w romansie jest ona podrzędną, niejako środkiem, a nie celem; żadna historja nie jest tak zupełną, nie daje tak żywego i spójnego obrazu, aby można ją było w całości wcielić do powieści. A zaraz po tych słowach powtarza teorję Niemcewicza: »Romansopisarza więc zadaniem jest pole po większej części białe zapełnić, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłumaczyć, oblicze nam pokazać. Tak samo ma się z epokami, które powieściopisarz pojąwszy po swojemu, przedstawia nam całkowite, jakby w nich żył, jakby je znał nie oczyma duszy i intuicji, ale ciała. Chodzi najwięcej o to, aby to, co

(1) *Tyg. pet.* r. 1842, nr. 98-100.

maluje, wydało się (lub było) prawdą, aby składało całość żywą, i jedną myślą spojoną. Tu sztuka przychodzi w pomoc wątkowi historycznemu i wyobraźnia dotwarza, czego braknie, jednoczy odłamki, buduje z gruzów. Ale pisarz chcący wystawić daną epokę, jeśli dla fantazji swej pofałszuje fakta, nie będzie się pilnować wskazówek historycznych, narazi się nawet na nieprawdę artystyczną. Z tego względu poznanie historyczne, głębokie wszystkiego, co się odnosi do epoki danej, do obyczajów, wypadków, ludzi i t. d., jest niezbędnym warunkiem nawet dla pisarza artysty. Tym sposobem przysposobiwszy się autor, starać się powinien dopiero poetycznie odtworzyć epokę najwybitniejszemi rysy« (1). I wreszcie dodaje: »Jeden frazes pamiętników, jeden list współczesny, więcej mówi, niż całe tomy domysłów... Gdy autor obiera typy tylko, staje się niejako dopełniaczem historji, bierze od niej światło i na nią światło rzuca«. Tak pisał Kraszewski w r. 1843, przedtem jednak przez długi czas trzymał się prawdy historycznej i dlatego np. nie podobała mu się *Pojata* Bernatowicza, bo autor nie mógł dać wiernego obrazu przeszłości, z powodu braku materjału źródłowego (2). Zauważyć jednak należy, że opieranie się przy prawdzie historycznej, było konsekwencją tych czynników, które złożyły się na powieść obyczajową, a więc przedewszystkiem realizm i reakcja przeciwko sentymentalizmowi. Powieść historyczna, przed Kraszewskim, poza *Pojatą*, nie różniła się od obyczajowej — powieścią historyczną jest Kropińskiego *Julja i Adolf*, Bernatowicza *Nierozsądne śluby*, czego naprawdę, po przeczytaniu nawet obu mdło sentymentalnych romansów niktby się nie domyślał. Te listy sentymentalne w stylu *Nowej Heloizy* albo *Cierpień Wertera* pisze w romansie Kropińskiego rówieśniczka Anny Jagiellonki, a bal-

(1) »Słówko o prawdzie w romansie historycznym«. Studja i szkice wyd. P. Chmielowskiego. — (2) Widocznie Kraszewski w późniejszych powieściach i pod tym względem zmienił swój sąd, skoro napisał *Starą baśń* (1876). Możliwe, że pobudką do pisania powieści na tle przedhistorycznem był Romanowski (*Popiel i Piast*), albo Słowackiego dramaty, możliwe, że zachęciły go do tego powieści Freytaga, w każdym razie to jest pewnem, że do zajmowania się dziejami przedhistorycznemi był dostatecznie przygotowany przez fachowe studja.

ladę o Alkarze, śpiewa i komponuje do niej muzykę — rycerz w pancerzu i z podgoloną głową, napisy zaś na nagrobkach ryje człowiek siedzący obok — Maciejowskiego i Kmity. Czyż więc należy się dziwić, że po tego rodzaju romansach Kraszewski stanął na wprost przeciwnej stronie, że w ten sposób powstała posunięta do ostatnich granic reakcja, która romans historyczny zrobiła dokumentem, słabo ubarwionym fabułą *ad hoc* napisaną. Pierwsze lody w tym kierunku dopomógł przełamać Walter Scott. Ale teorja walterscottowska później dopiero pojawia się w powieściach Kraszewskiego. Tymczasem tworzył on romanse historyczne nowej formy, które śmiało można nazwać romansami dokumentarnemi. Pisał je nietylko Kraszewski. Fr. Wężyk w przedmowie do *Władysława Łokietka* zapewniał, że stara się o ścisłość historyczną (choć Bogiem a prawdą się świadcząc, niejednokrotnie historję naginał do fabuły) i obawia się nawet, że »może niniejsza powieść zdawać się będzie za nadto historyczną«, a trzyma się wiernie historji dlatego, że »chcąc wystawić Władysława Łokietka, jako odnowiciela Polskiego Królestwa i wskrzesiciela ojczystych przewag od pierwszej młodości poświęcającego wszystkie swoje zdolności i siły temu wielkiemu celowi, niepodobna pominąć tylu znakomitych krajowych wypadków« (1). Wężyk traktował jednak fakta historyczne dość swobodnie i o tyle tylko przeciwstawiał się teorji Niemcewicza, — ale zmiany starał się usprawiedliwić mniej lub więcej ważnemi okolicznościami. Naogół jednak należy on do pierwszych naszych zwolenników Walter Scotta. Prawda — nie unikał ani wielkich wypadków historycznych, ani ważnych postaci ówczesnego społeczeństwa; osoba króla lub księcia zajmuje w powieściach zawsze ważną rolę; każdy rozdział jest zazwyczaj zamkniętym dla siebie ważnem zdarzeniem historycznem. Ale nie dochodzi do tej wierności historycznej, jakiej trzymał się Kraszewski, u którego w pierwszych powieściach akcja jest najściślej związana z wypadkami historycznemi, a poszczególne roz-

(1) Fr. Wężyk: *Władysław Łokietek, czyli Polska w XIII wieku*, Warszawa 1828. 2 tomy, str. XII. Podobnie mówi i w przedmowie do *Zygmunta z Szamotuł*. Warszawa, 1830.

działy rozwodnionemi zdaniami wyjętemi z kronik. Wężyk historję traktował jako rdzeń powieści, zasadniczą treść, ale poszczególne motywy wiązał fabułą w najlepszym wypadku w pewnym tylko stopniu z historji zaczerpniętą.

Dalszy krok w oddzieleniu akcji od historji zrobił Skarbek. W *Damianie Ruszczycu* stara się akcję postawić już na pierwszem miejscu, a wypadkami historycznemi posługuje się tylko dla oddania tła.

Niemcewicz w *Janie z Tęczyna* zbliża się do Wężyka. U obu powieść nie jest jeszcze ściśle walterscottowską, ale stanowi ważny krok w tym kierunku. Scott wypadkami historycznemi posługiwał się jedynie tam, gdzie tego wymagała fabuła — Kraszewski na tę drogę wejdzie dopiero w *Zygmuntowskich czasach.*

Najdalej w kierunku teorji walterscottowskiej poszedł Bernatowicz w *Pojacie,* natomiast w *Nierozsądnych ślubach* używa tej samej metody, którą posługiwała się w *Malwinie* księżna Wirtemberska, t. zn. fabuła jest całkowicie oddzielona od momentów historycznych, a autor tylko kilku zdaniami stara się przypomnieć, a raczej wmówić w czytelnika, że akcja rozgrywa się na jakimś tle dziejowem.

To jest jeden moment, który łatwo zauważyć w powieściach historycznych Kraszewskiego — dążenie do prawdy dziejowej, realizm historyczny.

Drugim jest reakcja przeciwko sentymentalizmowi, odgrywająca w powieściach historycznych Kraszewskiego również poważną rolę. Trzeba bowiem pamiętać o tem, że czułostkowość nie ominęła i powieści historycznej. Dlatego to Wężyk w *Władysławie Łokietku* (1) zaznacza, że wprawdzie miałby ochotę przytoczyć szereg obrazów historycznych, musi jednak z tego zrezygnować, ponieważ spotyka się z ciągłym zarzutem, że powieści jego to same dzieje; a »gdzież są delikatne uczucia, które bohaterów podobnego utworu zajmować i ożywiać powinny? Gdzież ogień miłości i ta siła porywającej wymowy« i t. d. Bo też Wężyk rzeczywiście w powieściach bronił się przeciwko sentymentalizmowi, a bohaterów zajmują raczej

(1) *Władysław Łokietek*, rozdz. XX, t. 3, str. 19.

ważne zadania natury politycznej; nie dziwne więc, że niejednokrotnie porzucają ukochane, ciągną w pole, a choć ideały swoje mają ciągle przed oczami, starają się mniej o nich myśleć, a skupiają siły wyłącznie tam, gdzie sprawa narodowa tego wymaga. Tak jest *Damianie Ruszczycu* Skarbka, mniej nieco w *Janie z Tęczyna.*

Wężyk nie wypiera się, że posługuje się materjałem czerpanym z Naruszewicza, że historji dużo, może zbyt dużo poświęca miejsca — to jednak w wielkim stopniu różni się jeszcze od Kraszewskiego. Stanowi on niejako przejście między romansem pseudohistorycznym (*Malwina, Nierozsądne śluby*) a półwalterscottowskim (*Pojata*), i punktem największego zbliżenia się akcji do fabuły. Fabuła w *Malwinie* całem morzem przedzielona od historji, zbliża się do niej w powieściach Niemcewicza (zawsze jednak stanowi przewagę), u Skarbka i Wężyka historja zaczyna ważyć nad fabułą, wreszcie u Kraszewskiego ma bezwzględną przewagę nad fabułą.

Zwrot przeciwko sentymentalizmowi w powieści historycznej najsilniej uwydatnił się u Skarbka. Łatwo więc zrozumieć, że moment erotyczny w pierwszych powieściach historycznych Kraszewskiego bardzo znikomą odgrywa rolę.

Pierwszą Kraszewskiego próbą historyczną są *Imieniny*, obrazek, drukowany daleko później, w pierwszej redakcji nieznany, a przeto zupełnie różny od początkowych jego powieści. Natomiast pierwszą jego powieścią historyczną jest *Kościół Ś-to Michalski* (1833). W *Wędrówkach literackich* (1) mówi, że *Kościół Ś-to Michalski* w wielu miejscach jest fałszywy co do badań historycznych, które to niedokładności starał się wyrównać w *Historji miasta Wilna*, rzucić światło i na tę historję »niezupełnie wyjaśnioną co do szczegółów«. Uważał więc romans historyczny za nic innego, jak tylko za ułomek z dziejów, za historję ubraną w formę powieściową. Teorję tę zastosował jak najbardziej skrupulatnie w praktyce — szło mu przedewszystkiem o wierność historyczną. Na początku II rozdziału *Kościoła* zwraca uwagę motto: Historia quoquomodo

(1) *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne.* Wilno 1838, II, str. 25.

scripta delactat, a w przedmowie prosi czytelników, aby »brali wszystko w takiem tylko znaczeniu, w jakiem było pisane, żeby raczyli pamiętać, że rzecz dzieje się w XVII w., żeby uważali, iż zdania, myśli i same postępki jeśli są błędne, nie moja w tem wina, ale osób i wieku. Chcąc malować wiek, jego zwyczaje, osoby i wypadki, trzeba być bezstronnym. Trzeba nie tak pisać, jakby być powinno, ale tak, jak było. Inaczej obrazy historyczne byłyby marzeniami, i jabym ich pewno nie pisał, nie chcąc głowy mojej wysmażonych płodów, podawać za prawdy historyczne« (1). W przypisach zaś bardzo skrzętnie podawał źródła historyczne. Równocześnie jednak dodać należy, że wbrew temu co pisał, nie zawsze był w zgodzie z prawdą historyczną (2).

W *Kościele Ś-to Michalskim* główną postacią, a zarazem sprawcą katastrofy był Wacław Piekarski, który po pijanemu strzelał do kościoła i jednej z mniszek. Sprawa ta oraz konsekwencje jakie z niej wynikły, nabrała bardzo wielkiego rozgłosu, wyprowadzono ją nawet przed sejm w r. 1640. Tak u Kraszewskiego, w istocie jednak sprawa nieco inaczej się miała. Wypadek zdarzył się nie wskutek pijaństwa studenta, ale z powodu jego fanatyzmu religijnego. Opierając się na materjale historycznym, Kraszewski istotę wypadku przedstawił dopiero później (3). Do powieści zaś materjał czerpał z »Actum Commissiey w Wilnie odprawionej przez PP. Commisarzów Króla J. M.: od d. 19 Jannuarij do dnia 15 Februar. 1640 o Strzelanie z Łuku od Zboru na Kościół Ś-go Michała, y o Burzeniu Zboru, która Sprawa nieskończona za Appelatią na Seym PP. Ewanielików« ogłoszonego w *Tygodniku wileńskim* z r. 1818 (T. V nr. 106—108). Z powodu tych zamieszek król Władysław IV zwołał na 19 stycznia 1640 r. do Wilna komisję, aby »o przyczynie tego tumultu pilną Inquisitią uczynili z tych y innych okoliczności, to jest z położenia mieysca samego Zboru, do którego uprz: y wier. wa: wszedłszy, podobieństwa i samą rzecz strzelania na Kościół Ś-go

(1) Przedmowa napisana 13 września 1832 r. — (2) Udowodnił to Wł. Nehring w *Księdze jubileuszowej*, str. 192. — (3) W rozprawie p. t.: *Wilno od początków jego do r. 1750.* Wilno, 1841, tomów 2.

Michała, y Aniołów na nim wyrytych uważać będziecie, a zwłaszcza, że inne Strzały w samym Chórze Kościelnym y w Klasztorze utknęły y zostały. Do tego, że dnia 6 Octobra nie mało ludzi że Zboru pozabiiano y poraniono, y inne różne praejudicia różnym Zakonnikom różnemi czasy czyniono, kto y z jakiej occasiey Zboru dobywano, Kupca Wileńskiego Francuza naszło, y Dobra iego zabrano, a że świeżo teraz doszło do wiadomości naszey, iż Turmę w Zamku Wileńskim wyłamano y więźnia z niey wzięto«. Wedle wspomnianego »Actum« Malewicz przesłuchiwany zeznał »o topieniu w wodę po kilkakroć przez nich (studentów) Rektora Zborowego, o którym Xdr Balcer Łabęcki Kaznodzieia Zborowy powiadał dnia 26 Jannuar u stołu Xcia Jego Mci na wieczerzy: że ten Rector o sobie twierdził, iż ani kropla wody usty, uszyma, y nosem weń nie weszła y nic nie uszkodziła« (1). Z przytoczonych wyjątków widać, jaki był stosunek powieści Kraszewskiego do materjału historycznego, którym się posługiwał. Do akcji niczego nie dodawał, obierał tekst, który zdanie za zdaniem rozwadniał, rozproszkowywał w rozdziały, bacząc pilnie, aby, broń Boże, krokiem poza wzór historyczny nie wystąpił. Dodać należy, że materjał do *Kościoła* znachodził również u Chochłowskiego (*Epistulae*), Kognowickiego (*Życia Sapiehów*), Starowolskiego (*Polonia*), w których jednak źródeł nie szuka; we wstępie natomiast do powieści sam wskazuje na Piaseckiego (Chron.), Wasserberga, Siarczyńskiego (*Obrazy W. Zygmunta III*), Cellariusa, *Statut* Herburta, Stryjkowskiego i t. d. Daleko więcej materjału znachodził w *Pamiętnikach* Albrychta Stanisława ks. Radziwiłłą (2), w których autor pod datą 19 list. 1639 r. (3) szczegółowo opisuje sam wypadek, następstwa i rozwój akcji. Przez porównanie powieści Kraszewskiego i *Pamiętników* łatwo dojść do szeregu bardzo bliskich analogij.

Już z powyższego widać, że Kraszewski szczegółów zaczerpniętych z wyobraźni wystrzegał się jak ognia, starał

(1) *Actum Commissiey*, str. 4 i 15. — (2) *Pamiętniki* A. Radziwiłła wydane zostały dopiero w r. 1836. Poznań. przez Ed. Raczyńskiego. Kraszewski jednak, jak się przekonamy, znał je w rękopisie. — (3) Tamże t. II, str. 14—16.

się jedynie o zdialogowanie pewnych partyj historycznych, przez co sądził, nie rozminie się w żaden sposób z prawdą historyczną. Tę samą metodę stosuje również w *Ostatnim roku panowania Zygmunta III.* W 1819 wyszły Niemcewicza *Dzieje panowania Zygmunta III.* W historji (1), w przypisku jest opis ostatniego roku panowania Zygmunta III, opowiedziany na podstawie łacińskiego tekstu *Pamiętników* ks. Albrychta Radziwiłła. Przypisek jest bardzo dokładnem streszczeniem powieści Kraszewskiego. Wiadomo, że Kraszewski znał *Dzieje* Niemcewicza, a musiał również znać *Pamiętniki* Radziwiłła, w każdym razie powieść swoją w najdrobniejszych szczegółach osnuł na wspomnianem, a wcale obszernem opowiadaniu. W myśl swojej dotychczasowej metody i tutaj z każdego zdania tworzył scenę, a często nawet całe zdanie, stamtąd przepisane, wciągał w tekst powieści, co miało na celu archaizowanie stylu.

Z metody tej na długie lata nie mógł się wyzwolić. Najściślej na materjale historycznym oparł *Żaków krakowskich*, mających pierwotnie tytuł *Strelimussa, romans historyczny z czasów Zygmunta Augusta* (2), powieść, zestawioną ze Scribe'a *Szklanką wody*, w której również, jak u Kraszewskiego, pobicie nierządnicy przynosi poważne następstwa społeczne (3).

Co więcej nietylko w powieściach z tej pierwszej epoki, ale i w późniejszych, Kraszewski, o ile możności usiłował opierać się na źródłach historycznych. Różnica polegała jedynie na tem, że o ile początkowo z materjału historycznego wyprowadzał wątek akcji, o tyle później starał się jedynie o wierność tła obyczajowego. W *Zygmuntowskich czasach*, w powieści *par excellence* walterscottowskiej, w której najpiękniejsze sceny stanowią motywy z życia żaków krakowskich, bo najtrafniej oddają tło obyczajowe — oparł się na rozprawie J. Muczkowskiego p. t.: *Mieszkania i postępowania uczniów krakowskich w wiekach dawniejszych.* Z rozprawy tej

(1) *Dzieje panowania Zygmunta III.* Warszawa, 1819 r., tom III, str. 294—7. — (2) Zob. *Tygodnik literacki.* Poznań, 1838 r., nr. 42. — (3) *Dziennik mód paryskich,* 1845, nr. 19, Lwów w art.: »Najnowsza powieść p. Kr. pt. Żacy krakowscy«. Artykuł nie podpisany.

zaczerpnął wszystkie wiadomości, odnoszące się do żaków, a więc opowiadanie o Węgrach, Czechach i Niemcach, szczegóły o samowoli żaków, o prześladowaniu żydów, o t. zw. kosobalesie czyli kozubalcu, kampsorach, medicantach czyli pauprach i t. d. (1); cały rozdział III (tom I) p. t.: Otrzęsiny, jest we wszystkich szczegółach powtórzonym rozdziałem VI z rozprawy Muczkowskiego: egzamin beanów, terminy łacińskie, szczegóły tyczące się t. zw. participiów, o kałamarzu z jednolitym korkiem; gdy beanus kałamarza nie umiał otworzyć, tłum żaków wykrzykiwał »dla Boga, to cielę nawet kałamarza odtykać nie nauczyło się« — zdanie to przepisał Kraszewski w powieści (2); treść listu od mamusi podobnie z tej samej rozprawy. Wszystkie te zwyczaje odbywały się, jak wykazuje Muczkowski, na uniwersytecie praskim. W Polsce w r. 1572, w którym rozgrywa się akcja *Zygmuntowskich czasów*, były one już nieaktualne, przynajmniej nie odbywały się w tej formie, w jakiej przedstawił je Kraszewski: ponieważ otrzęsiny połączone były dla beanów z wielkiemi przykrościami, przeto już w r. 1511 za rektorstwa Adama z Bochni, zostały one pod zagrożeniem wykluczenia z uniwersytetu zakazane (3).

Dodać wreszcie należy, że w *Roku ostatnim* Kraszewski nie wypierał się nawet nazwy historyka, a nie powieściopisa-

(1) Por. J. Muczkowski: *Mieszkania i postępowania*, Kraków 1842, str. 37 i dalsze, 45 i dalsze, 53 i dalsze a *Zygmuntowskie czasy*, (Lwów 1873, t. 41—4, wydanie zbiorowe) t. I, str. 26, str. 19 i dalsze, str. 22 i dalsze. — (2) Zob. u Muczkowskiego str. 92, u Kraszewskiego tom I, str. 47. — (3) Sztyrmer w powieści pt. *Kataleptyk* (Wilno 1846, tom II, rozdz. II) opis beanji również wzorował na rozprawię Muczkowskiego. Np. list od mamusi, wyciągnięty z kieszeni beana (t. II, rozdz. II, str. 28—30), jest przepisany dosłownie z Muczkowskiego (str. 92—3). Sztyrmer rozdział ten wprowadził za przykładem *Zygmuntowskich czasów*, na co wskazywałby fakt wprowadzenia motywu, którego niema w rozprawie Muczkowskiego, a znajduje się w powieści Kraszewskiego. U Sztyrmera wyciągnięty list rzekomo od matki, sprawił na Grzegorzu Krzyżowieckim uczucie przykre, bo »nieboszczka matka — jak mówi — była do mnie przywiązana, za co się jej niegodziwie wywdzięczyłem« (t. II, str. 29); w powieści Kraszewskiego Maciuś się rozpłakał, ponieważ sądził, że jest sierotą (str. 48).

rza — zapewnia o tem motto z Plinjusza, dodatek pod tytułem »obraz historyczny«, i częste wzmianki w przypiskach, że rzecz jest wzięta z Siarczyńskiego *Obrazu panowania Zygmunta*, z relacji Mucantego, z *Pamiętników* Radziwiłła, z *Życia Karola Chodkiewicza* Naruszewicza; zapewnia też, że miał dokładny opis zameczka łowieckiego, w którym królewicz ukrywał swoją kochankę; starał się wreszcie o zachowanie charakteru epoki w scenarjuszu i języku, o czem również usiłuje przekonać czytelnika (t. I, str. 149).

Pierwsze historyczne powieści Kraszewskiego i stosunek ich do samej historji wskazują równocześnie na zamiłowanie autora do dziejów. Przyszło ono dość wcześnie. W Wilnie sama atmosfera zwracała go w tym kierunku. Nad historją krzątali się tam Lelewel, Daniłowicz, Onacewicz, a Michał Baliński i w chwili pobytu Kraszewskiego w Wilnie był tam czynny. *Dziennik wileński* często umieszczał dokumenty historyczne. Kraszewski żywo zajmował się historją, której jednak nie idealizował — kierunek ten w naszej historjografji jeszcze się wówczas nie wyrobił, a zresztą i satyryczna skłonność autora na to mu nie pozwalała.

Powieści Kraszewskiego, z dziejów czerpane, wyróżniły się w ówczesnym naszym romansie. Pamiętać bowiem należy, że czytelnik równocześnie z powieściami Kraszewskiego dostawał do rąk walterscottowskie powieści Bronikowskiego, Skarbka, Gaszyńskiego, Zygm. Krasińskiego, wreszcie *Pojata* Bernatowicza pojawiała się już w drugiem wydaniu, a pisarze ci reprezentowali nowy prąd w naszej powieści. Kraszewski torował sobie własną drogę; przejaskrawiał starą metodę w romansie historycznym, zmierzającą do »uzupełnienia« historji, nadając równocześnie utworom swoim piętno ówczesnej maniery literackiej.

Wiadomo, jak nieprzychylne stanowisko zajął wobec kleru (szczególnie w *Czterech weselach*). Tasama niechęć, przedewszystkiem w odniesieniu do Jezuitów (1), zwraca uwagę w *Roku ostatnim*. Na księży patrzy nawet z przymieszką nie-

(1) Niechęć ta zapewne płynęła z roli, jaką wówczas Jezuici zajęli w społeczeństwie. Ob. P. Chmielowski *Obskurantyzm i liberalizm*.

nawiści, przedstawia ich w karykaturze i najbardziej czarnych kolorach. W powieści tej »dwór cały... podobnym był motłochowi, który się ciśnie do kadzi i beczek zastawionych w dzień uczty na rynku«(1), król otoczony pasorzytami i łapownikami, zgrają sprzedajnych Jezuitów, drżących na samą myśl utraty swoich wpływów. Najbardziej zaś w złem świetle przedstawia Jezuitów w ostatniej scenie: ich judaszową pobożność. Ogólnie biorąc w powieściach tych szlachetnych postaci niema, są tylko głupcy, samolubi, warjaci, pijacy i zbrodniarze; ani dla niższych ani dla wyższych stanów nie znajdujemy sympatji; »nie było sprawiedliwości u góry; lud sam ją sobie, ile mógł, wymierzać musiał, a wiadomo, jak wygląda sprawiedliwość demokratyczna, kiedy zemsta i miłość własna sędziami kierują«(2). Po wszystkich powieściach rozlewa się pesymizm i sarkazm. Bo jakże inaczej można nazwać słowa Suchego o celach człowieka (3).

Brak tu, podobnie jak w obyczajowych, akcji; jest to szereg obrazów, niezwiązanych ze sobą żadnym wątkiem powieściowym; postacie utrzymane na poziomie jednopłaszczyznowym, sceny brutalne i awanturnicze; tłem przeważnie szynki i pijackie uczty; zaniedbane są najprymitywniejsze wymagania powieściowe, jakkolwiek trudno powiedzieć, aby zbierane tematy nie nastręczały żywej i interesującej akcji; wszystkiemu winno niedbałe i pospieszne wykonanie. Kraszewski miał nawet szereg szczęśliwych pomysłów (n. p. wskróś romantyczna scena w podziemiach kościoła, postać Mannheima i Justyny, tragiczny stosunek Marji do rektora i t. d.), brak

(1) *Rok ostatni panowania Zygmunta III.* Wilno 1833. t. II str. 50. (2) *Kościół Ś-to Michalski,* Wilno, 1833, t. I, str. 140. — (3) »Jeden się przywiązuje do kobiety — głupiec! łapie cień znikomy! Drugi, oddaje serce rozpuście i rozkoszom — to warjat! Inny chwyta się dostojeństw — serce jego siedzi w pokłonach — to ślepy! Ów zaś nakoniec chwyta złoto — jest to jedwabnik, owijający się nicią kosztowną, której cenę życiem przepłaci... Bądź martwy na wszystko, a ta oziębłość, to uśpienie lepszem ci będzie, niż drażnione ustawicznie, odzyskiwane i tracone szczęście«. *Majster Bartłomiej.* Wilno, 1837, str. 108—110. Powieść ta powstała, jak świadczy data cenzury (dn. 8 czerwca 1832 r.) daleko wcześniej.

jednak było opracowania, a przez to z natury swojej sceny silnie zacierają się bądź to przez epizodyczne ich traktowanie bądź też z powodu zaniedbania wszelkich technicznych środków. Poza tem wiele jest scen jaskrawych, karykaturalnych, wiele kontrastów, czasem dążność do uwydatnienia siły wykonania, do mocnych efektów — to wszystko i tutaj w oczy wpadające cechy z lektury Jean Paula i Hoffmanna. Wskazałem już szereg hoffmannowskich motywów w *Majstrze Bartłomieju*. Sam pomysł postaci Suchego, zaprzedanie się djabłu, odmłodzenie wojewody — to wszystko motywy wylęgłe pod wpływem rozczytywania się w powieściach Hoffmanna.

Kraszewski czuł jednak, że powieść nie może być rozprawą historyczną, aby tego więc uniknąć, pisał przedmowy, w których starał się dać to, czego uważał, że nie powinno się umieszczać w tekście powieści: starał się przedstawić tło historyczne i obyczajowe, wychodząc temsamem z założenia Krasickiego, że »przedmowa do książki jest sień w domu«. *(Doświadczyński).* Dlatego też, biorąc np. pod uwagę *Kościół Ś-to Miehalski*, łatwo zauważyć, że autor unika wszelkich ekskursów historycznych, a temsamem usiłuje odjąć cechy rozprawy historycznej albo kroniki, co mu się często będzie zdarzało w późniejszych powieściach, wprost nazywanych, zresztą zupełnie słusznie, kronikami, w najlepszym zaś razie obrazami historycznemi. *Kościół Ś-to Michalski* i *Rok ostatni* najbardziej zbliżają się do formy powieściowej, dzięki owym przedmowom, eliminującym balast historyczny z toku akcji. Nie wolno jednak twierdzić, że w ten sposób pozbawiał Kraszewski swoją powieść charakteru wierności i prawdy historycznej, na co był tak wrażliwy, że, gdy tylko nasunęła mu się w tym kierunku jakakolwiek wątpliwość, starał się zapewnić czytelnika, że dana postać albo dany wypadek są istotnie historycznemi; a w wielu miejscach w odnośnikach wskazuje nawet materjał, któryby jego twierdzenie mógł poprzeć. Tego rodzaju przedmowy spotykamy jeszcze w *Ostatniej z Xiążąt słuckich* (1841) zresztą nie odbiegającej od dawnego sposobu pojmowania powieści historycznej. *Żacy krakowscy*, *Ostatnia z książąt Słuckich* oraz *Stańczykowa kronika* różnią się od dawnych powieści tylko tem, że są pozbawione pier-

wiastka fantazyjnego oraz kontrastów, a jeszcze bardziej zbliżają się do materjału historycznego.

Pierwsze historyczne powieści Kraszewskiego wywołały sprzeczne sądy. *Kurjer litewski* (r. 1833), ogłaszając *Kościół Ś-to Michalski*, zaznaczył, że »rzecz sama w sobie zajmująca, lekko i szczęśliwie opowiedziana, fizonomja ówczesna Wilna, rozlicznych klas jego mieszkańców wiernie uchowana — są rękojmią przyjemności, z nauką połączonej«. Przeciwko temu wystąpił *Tygodnik petersburski* (1), mówiąc, że styl powieści wprawdzie lekki, ale płaski, znamionuje wszystkie wady Paul de Kocka, koncepty i żarty nie na miejscu, charaktery niedokończone i słabe, wypadki dziwaczne i małoznaczne, uczta w zborze bez sensu i t. d. Wreszcie twierdził, że w całości znać manierę Pigaulta le Brun i Paul de Kocka, dodając: »P. Kraszewskiemu nie możemy zaprzeczyć talentu, lecz wykształcenia smaku i pracy jeszcze mu życzyć należy«. W dopisku wydawca tygodnika pokrywał się w całości z twierdzeniami autora artykułu, wytykając »pajacostwo językowe, szał... dowcipkowania«.

Również i *Rok ostatni* nie znalazł przychylnego przyjęcia. »Autor niniejszego obrazu — pisał znowu *Tygodnik petersburski* (2) — zdaje się mieć talent znikczemnienia najinteresowniejszych miejsc historji w swoich rysach i obrazach historycznych. »Kościół Ś-to Michalski« jest tworem płaskim, dziecinnym. »Rok ostatni« mniej płaski, mniej dziecinny, ale za to bez żadnego charakteru, bez najmniejszego interesu i smaku. Jest to sobie gawęda dla ubicia czasu, paplanina pełna przesądy, wnioskowań zarozumiałych, ze stanowczym sądem o rzeczach, których autor nie rozumie, ale jako młody, ma pretensję o nich wyrokować, może wreszcie tylko dla tego, aby, przedsięwziąwszy zapisać dwa tomy, miał je czemkolwiek zapełnić«. Słowem, powieść jest podobną do rysunku poczynającego ucznia. Sąd był może ostry, ale słuszny, tak że uznał go nawet Kraszewski. W *Wędrówkach literackich* (1838,

(1) *Tyg. pet.* w r. 1833, nr. 28 recenzja R. W. pt.: »O dziełku Kraszewskiego pod tytułem Kościół Ś-to Michalski w Wilnie«. — (2) Tamże 1833, nr. 47.

t. I) wyznaje, że *Kościół Ś-to Michalski* w wielu miejscach »fałszywy co do badań historycznych o Wilnie«, ale dodaje, że »wobec *Wielkiego świata* i *Pana Walerego* lepszy pod względem wykonania, jednak równie bez planu zupełnego, jak poprzednie próby«. A dalej mówi: »Po Kościele spadłem na drugi, gorszy daleko obraz historyczny, nudny i źle napisany, a pisany daleko wprzód od Kościoła, chociaż drukowany później. Będę sobie długo miał do wyrzucenia, żem go drukował, na co się zdało, kiedy niezabawne i nie nauczające« (1). »Potem — mówi dalej — Pan Karol wystąpił... Ułożyłem go, napisałem, przepisałem we trzy tygodnie, wśród których inne jeszcze miałem zatrudnienia, tak mało wypracowany, chociaż więcej ma ciągu i myśli, chociaż żywiej interesuje, choć będzie się wielu osobom zdawał oryginalny«.

Równocześnie jednak Kraszewski w dalszym ciągu zajmował się historją. Szydłowski już w r. 1835, w *Wizerunkach* donosił (2), że »znany ze sławy młody literat Józef Kraszewski teraz nad dziejami Litwy pracuje«. Poważne zajęcie się naszego autora historją było, jak mówi Grabowski (3) »wstąpieniem na wyższe stanowisko w świecie naukowym«. W r.1840 wychodzi *Wilno od początków jego do r. 1750* oraz *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, w następnym zaczyna wydawać *Atheneum*, w roku 1842 wychodzą *Studja literackie*, wreszcie w roku 1843 ogłasza *Pomniki do historji obyczajów w Polsce z XVI i XVII wieku* — owoc dawniejszych studjów, które też dostarczyły mu materjału do *Witoloraudy* (1840), *Mindowsa* (1843) i *Witoldowych bojów* (1845).

To rozległe zajęcie się historją było zapewne spowodowane ożywieniem się u nas ruchu na polu badań nad dziejami, w którym brali udział Maciejowski, Wóycicki, Gołębiowski, Raczyński i inni. Równocześnie z gorącą zachętą do pracy zwracał się Grabowski do cenionego już wówczas powieściopisarza. »Co nas utwierdza w mniemaniu, że panu Kraszewskiemu przeznaczono zostać niepospolitym narodowym po-

(1) *Wędrówki literackie*, r. 1838, t. I. »O różnych rzeczach» str. 114.
(2) *Wizerunki*, 1835, nr. 8, str. 130. — (3) *Literatura i krytyka*, tom I, str. 133, r. 1840.

wieściopisarzem — mówił Grabowski — co w nas to mniemanie ocuciło, to widok zamiłowania jego w historycznych śledzeniach. Zostać W. Scottem może tylko historyk antykwarjusz«, wielki talent Kraszewskiego utwierdza w mniemaniu, że »tylko z takiemi darami można zostać W. Sk. A chcielibyśmy się tego po panu Kraszewskim spodziewać« (1).

Kraszewski wziął sobie do serca zachętę znanego i głośnego wówczas krytyka. Ale widocznie uznał równocześnie słuszność zarzutów mu czynionych, bo, jakkolwiek romansu historycznego nie zaniechał, to jednak pozbył się manji ironizowania i fantazjowania, a o dawnej słabości tworzenia tanich efektów przy pomocy kontrastów, mowy niema. W r. 1840 ukazuje się *Mistrz Twardowski*, w następnym *Stańczykowa kronika* i *Ostatnia z Xiążąt Słuckich* — powieści, które pod względem artystycznej wartości, bynajmniej, może tylko chyba z wyjątkiem pewnych partyj w *Mistrzu*, postępu nie wykazują.

Legenda o Twardowskim odżyła w XIX w. Maciejowski twierdził (2), że dawniej podanie o mistrzu magji czarnoksięskiej tłumili Jezuici, o czem jeszcze przedtem mówił Siarczyński (3). Należy sądzić jednak, że na wydobycie z mroku zapomnienia starej legendy ludowej złożyły się przedewszystkiem upodobania romantyków w podaniach ludowych oraz rozgłos Goethowskiego *Fausta*. W początkach XIX wieku powstaje więc J. N. Kamińskiego dramat p. t.: *Twardowski na Krzemionkach* (4), Mickiewicz pisze balladę *Pani Twardowska*, K. Wł. Wóycicki pisał o Twardowskim w *Starych gawędach*

(1) *Literatura i krytyka*, tom II, str. 173, 175. — (2) »Sowizdrzał i Twardowski«, *Bibjoteka warsz.* 1841, III. — (3) *Czasopismo lwowskie* z r. 1829, nr. 1. — (4) Dodać należy, że dramat Kamińskiego odbił się w *Betleem polskiem* Rydla. Oto zwrotka, całkowicie wcielona do sztuki:

Hulaj dusza bez kontusza
Kiedy dają jeść i pić
Niech honoru nikt nie rusza i t. d.
Czapka na bok, poły w pas
Jak się zbliżę
Chlust dwa krzyże
Gdzieście djabli, niema was.

i obrazach (II, str, 3), Korsak tworzy dialog 5 częściach p. t.: *Twardowski czarnoksiężnik* (Wilno 1840, t. II poezji). Również żywo zajmowano się stosunkiem dramatu Goethego do podania o Twardowskim. Zachęcony tym rozgłosem ponętnej zresztą ze względu na swój charakter i tło myślowe legendy, napisał Kraszewski *Mistrza Twardowskiego*. Pomysł ten, jakkolwiek w innej formie, znajdujemy wreszcie w powieści J. B. Dziekońskiego pt. *Sędziwoj* (1845), przedstawiającej dzieje słynnego alchemika, pragnącego zdobyć najwyższą wiedzę, aby z jej pomocą uszczęśliwić ludzkość; jednak pod wpływem miłości duch dawniej silnego alchemika kruszeje i upada. Sędziwojowi przeciwstawia Dziekoński Setona, który żyje od wieków, odradzając się zapomocą cudownego eliksiru; Seton posiadł wiedzę, aby ją rozdawać ludziom (1). Są to jednak wszystko reminiscencje z *Mistrza Twardowskiego*.

Kraszewski w *Mistrzu*, z natury rzeczy, odstępuje od dawnej metody pisania romansu historycznego — powieść oparta jest na klechdach, nie idzie w niej o zilustrowanie pewnego urywku z dziejów, ale o opowadanie gminne z jednej, o myśl filozoficzną z drugiej strony — Twardowski bowiem jest niczem innem tylko polskim Faustem. Pierwsza część powieści oparta na podaniach gminnych (młodość), potem następuje scena z djabłem, wycieczka z nim za miasto, a więc motywy faustowskie. Filozofji tu jeszcze mało. W drugiej części znacznie jej więcej, rozwijają się problemy walki o wszechwładzę i wszechmoc, o najwyższe szczęście doczesne. Nehring (2) zarzuca, że powieść o takiej miłości djabelskiej jest dysharmonją, bo polega na pomieszaniu ról: Twardowski wkracza w rolę djabła, a przez to daleki jest od Fausta czy Goethego, czy Lessinga czy Marlowe'a. Podobnie djabeł ma tu więcej charakteru gminnego, niż faustowego. Na to w pewnym stopniu można się zgodzić, z tem jednak zastrzeżeniem, że Kraszewski w nagłówku wyraźnie mówi o powieści z podań

(1) Pomysł Setona, wieki żyjącego, zawdzięcza Dziekoński koncepcji Ahaswera w głośnej podówczas powieści Suego *Żyd wieczny tułacz*, która już wyraźnie wpłynie na Sztyrmera *Katalepłyka* (1846). — (2) *Księga jubileuszowa*.

gminnych. Sprzeczności, jakie w ciągu akcji się wyłoniły, są tylko konsekwencją pomieszania pierwiastku faustowego z osnową gminnego podania, którego charakter starał się autor utrzymać. Wyraźnie daje się dostrzec, że motywy, w których dramat Goethego jako wzór przyświecał, są silne, bohater nabiera oczywistego charakteru faustowego, a nić filozoficznej myśli występuje na plan pierwszy. Czytając powieść uważnie, łatwo zrozumie się i oddzieli miejsca, w których dramat Goethego graniczy z podaniem gminnem. Jednak, mimo wszystko, trudno powiedzieć, aby Kraszewski Twardowskiego chciał djabłem zrobić, aby wreszcie jego miłość w czemkolwiek dysharmonizowała z pojęciem djabła — gdyby się na pierwszą koncepcję zgodzić, musielibyśmy i drugiej słuszność przyznać. Tak jednak, czy inaczej, trzeba powiedzieć, że owo połączenie dwóch źródeł bynajmniej powieści na korzyść nie wyszło — ciągłość myśli zrywa się, sprzeczności w koncepcji bohatera ustawicznie się zarysowują, a tem samem i przewodnia nić filozoficzna wikła się i krzyżuje z innemi koncepcjami — wartość powieści ginie.

I ta powieść nie znalazła chwalców. W. Sieciech (1) w *Bibl. warsz.* zarzucał autorowi fałszowanie podań, słaby koloryt wieku oraz zbytnią gładkość języka. K. Podwysocki (2) oświadcza wręcz coś odmiennego: podania ludowe są właściwie przedstawione, Twardowski na zamku to Faust na dworze cesarskim, a rozmowa mumji, krokodyla i t. d. naśladowana zupełnie w powieści; postacie epizodyczne dobrze i zręcznie oddane; romans Twardowskiego z Agnieszką mija się z kolorytem wieku. Mimo jednak wszystkich usterek *Mistrz* to powieść »niepospolita... Jest to obraz, z natury, z ust ludu wyjęty... Pan Kraszewski w literaturze naszej jest potęgą«. Naogół przecie nową próbę romansu historycznego przyjęto z rezerwą, i słusznie. Nadzieje o walterscottowskiej przyszłości Kraszewskiego rozwiały się.

Następna powieść, *Stańczykowa kronika*, była bezbarwna, a jako próba kroniki, opartej na Górnickim i Bielskim, nie mogła zająć, choćby z tego powodu, że okres ten (1503—8)

(1) *Bibl. warsz.* 1841/I. — (2) *Tyg. pet.* 1841 nr. 39.

nie przedstawiał (prócz historji o Glińskim) bardziej interesującego tematu. Sama *Kronika* z tendencją archaizowania, w stylu kronikarskim pisana miło i wdzięcznie. Prawdopodobnie Kraszewski miał ją kontynuować, mówi bowiem, że napisze jeszcze o weselu córki Tekliczówny, kochance króla z księciem Ostrogskim. Stańczyk w powieści to nie dawny filozof-wesołek, ale starzec 80-letni, który ze smutkiem rozmyśla ubiegłe lata, a stąd po kronice całej rozlewa się strumyk spokojnej i smutku pełnej melancholji, nuta dotychczas w powieści nieznana. I możliwe, że jedynie brak odpowiedniej akcji, sprawił, iż powieść nie obudziła zainteresowania, a w *Bibljotece warszawskiej* (1841/I) ukazała się ostra krytyka, wytykająca, że w *Stańczykowej kronice* »nawet w ustępach nic niema pięknego«, a styl »nie przypomina starego języka, jest to wybladły Francuz, co, rogatywkę włożywszy, chce podrygiwać polskiego, ale miasto ruchów swobodnych i poważnych, sadzi kontredansowe piruety«. Pamiętać jednak należy, że Kraszewski przez bardzo długi czas nie miał sympatyków wśród redaktorów *Bibljoteki warszawskiej*. Sądy o jego powieściach, w pewnym stopniu niesłuszne, cechowała dłuższy czas przesada i ekscentrycyzm, nieraz nawet zbyt daleko posunięty, a z wyraźnym celem dokuczenia nielubianemu, chociaż już w całej Polsce głośnemu, powieściopisarzowi.

Natomiast następną powieść, *Ostatnią z Xiążąt słuckich*, pierwotnie noszącą tytuł *Kasztelan i wojewoda* (1), wbrew sądowi *Dziennika mód paryskich* (2), należy uważać za bardzo słabą. To też słusznie recenzent (może Antoni Szabrański) w *Bibljotece warszawskiej* (3) zaznaczył, że *Ostatnia* jest to »obraz wielki, lecz bardzo szybko, bardzo obojętnie zrealizowany, a pod względem sztuki w formie tak niekorzystnej, iż prócz pięknego charakteru Zosi, która w powieści zamało występuje, ani jednej niema osoby, ani jednego wypadku, któryby mógł zająć i przywiązać czytelnika«. H. Skimbrowicz (4) w *Przeglądzie naukowym* zajął stanowisko rezerwy, zaznacza-

(1) *Tygodnik literacki*, Poznań 1838, nr. 2. — (2) *Dziennik mód paryskich* 1845, nr. 19. Lwów. — (3) *Bibl. warsz.* 1841/IV. — (4) *Przegląd naukowy* 1842/I. Warszawa.

jąc, że Kraszewskiemu szło głównie o stworzenie parafrazy historycznej, co wówczas już było anachronizmem.

Pamiętać bowiem należy, że w latach tych inny wiatr powiał na nasz romans historyczny — nie żądano już wierności historycznej, ale połączenia historji z poezją sztuki, bo w przeciwnym razie romans będzie — jak się wyraził Grabowski — historji »uprozaicznieniem« (1). Domagano się powieści w rodzaju walterscottowskim, i ten właśnie ideał przyświecał już Grabowskiemu, gdy o Walter Scocie mówił, że »w żywym i naturalnym dialogu rozwija akcję« (2), że Scotta »styl jest ciągłe malowidło, z każdej jego kartki malarz może osobny obraz zrobić«, że »ten ciąg obrazów zajmuje imaginację«, że »obraz namiętności ma być w ruchach, w czynach, w głosie, nie w uosobieniu psychologicznej natury tej namiętności, jak w dawnych romansach« (3).

Wówczas romans Walter Scotta miał u nas już dość poważny dorobek. W r. 1822 zaczęły się ukazywać tłumaczenia jego powieści, których do r. 1837 było już 50 tomów (przeważnie w tłumaczeniu Dmochowskiego); wychodzą powieści Niemcewicza, Bernatowicza, Skarbka, Wężyka, wreszcie Jaszowskiego, Gaszyńskiego i Z. Krasińskiego; od r. 1826 pojawiają się tłumaczenia powieści Bronikowskiego, dokonane przez Adr. Krzyżanowskiego, Królikowskiego i innych; po r. 1830 ukazują się Fr. Gąsiorowskiego, Wóycickiego, M. Grabowskiego, M. Czajkowskiego i A. Gorczyńskiego — romans Walter-Scottowski wzrastał ilościowo, grał przecie na nucie romantycznej i rozkochaniu się w średniowieczu, a stanowił reakcję przeciwko rozmaitym Cyrusom i Kleljom, które były tak historycznemi romansami, jak historycznemi są francuskie tragedje o Horacjuszach, Tytusie, śmierci Cezara lub Pompejusza.

U nas *Jan z Tęczyna* nie dawał jeszcze dokładnego poznania epoki, i dlatego Tarnowski (4) robi słuszną uwagę, że w mnóstwie złotogłowów, brylantów, pancerzy i roztrucha-

(1) *Literatura i krytyka* t. II, 40. — (2) Tamże t. II. str. 64. — (3) Grabowski M. *Korespondencja literacka* II, 72. — (4) Tarnowski St. »Romans polski« *Przegląd polski*. Kraków r. 1871/III, str. 209.

nów w powieści Niemcewicza giną ludzie i ginie charakter czasu. Ale mniejsza o to, w. każdym razie *Jan z Tęczyna* mimo licznych wad nabrał ogromnego rozgłosu (1). O ile jednak co do Wężyka i Skarbka wolno powiedzieć, że za wiele w ich powieściach jest historji, o tyle znowu *Pojata* może najbardziej podpada zarzutowi Gervinusa o fałszywem przedstawieniu historji, przez co ci wszyscy Litwini z powieści Bernatowicza to raczej postacie z czasów księstwa warszawskiego. Z drugiej strony i ta powieść historyczna mimo swego tła dziejowego posiada jeszcze cechy romansu z przed r. 1830, brak jej zdecydowanych form i charakteru męskiego. To samo można powiedzieć o innych powieściach. Obracają się one około istoty ludzkiej moralnie dobrej i pięknej. Nie poetyczny zbrodniarz byroński, ani pobyroński awanturnik, albo wzniosły galernik, jak Trenmor, ale postacie błąkające się wśród osjanicznych dekoracyj, bohaterowie o charakterze werterowskim — to galerja typów męskich. Większe ożywienie wprowadza dopiero Walter Scott.

Kraszewski czytał utwory Walter Scotta jeszcze w domu rodziców. Potem zapewne poznał entuzjastyczne artykuły o Skocie w *Dzienniku wileńskim* (2), oraz *Jana z Tęczyna*, o którym mówił, że jest Scottem, przebranym w kontusz i żupan ze szkockiego tartanu i plaidu, dodawał jednak, że »przedmiot wybornie obrany, ślicznie obrobiony, interes ciągły, obrazy prawdziwe, wiele wsiąkłej erudycji, zalecają ten ro-

(1) O ogromnej popularności *Jana z Tęczyna* i entuzjazmie z jakim powieść przyjęto najlepiej świadczy opowiadanie Jaraczewskiej (*Pierwsza młodość, pierwsze uczucia* t. II, str. 58), że w Krakowie podczas dobroczynnych przedstawień amatorskich zainscenizowano obrazy żywe »ze świeżo wydanego interesującego romansu »Jana z Tęczyna«, w którym poważny nestor naszej literatury, tak mile oyczyste przywodzi nam wspomnienia. Piękne z niego wybrano sceny, dużo do nich wchodziło osób«. Zachodzi najzupełniejsza pewność, że opowiadanie to opiera się na podstawie rzeczywistego wypadku. — (2) *Dziennik wileński* 1827/I luty »O Walterze Scocie« artykuł pisany zapewne na podstawie artykułu P. Pichot'a »Z życia Walter Scotta« w *The English Literatury Journal of Moscow*, oraz w tym samym dzienniku w numerze z marca artykuł »O romansach Walter Scotta« pisanym na podstawie *Chefs — d'oeuvres historiques de Sir Walter Scott.* Paris 1825.

mans, czyniąc go jednym z najgodniejszych przeżycia pism autora« (1). Natomiast *Pojatę* uważał za daleko niższą, niżeli powieść Niemcewicza, zaznaczając, że przypomina bardzo — *Numę Pompiljusza. Julja i Adolf* jest jednym z najrzadszych romansów pod słońcem — tak mało ma wartości, a *Nierozsądne śluby* także »nie są podobno zupełnie rozsądne«. *Damian Ruszczyc* jest »walterscotacją z powieści Skarbka najmniejszej wartości«.(2).

Już z tej krytyki naszego romansu, pisanego wedle wzoru »północnego maga«, przebija niechęć do Scotta. Kraszewski był przeciwnikiem naśladowania. Wcześnie, bo w artykule »Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem«, przeciwstawiał się naśladowcom, później twierdził, że »każdy pisarz niezależny, oryginalny, tworzy w powieści nową formę« (3); gdzieindziej znowu przyjmuje zasadę Villemaine'a, że »nie trzeba naśladować nikogo« (4). Do Scotta już wówczas odnosił się niechętnie, zarzucał mu brak historyczności, w czem zgadzał się z Maciejowskim (5). Podziwiał u pisarza angielskiego przedewszystkiem doskonałość typów (6). Dzięki właśnie Scottowi cenił Coopera i Wilibad'a Alexisa. Mimo że w tym samym artykule mówił, że »Walter Scott pokazał, jak należy zdobić historję nie spoczwarzając ją«, z drugiej jednak strony twierdził, iż »popularność Walter Scotta dowodzi zapewne, że nie był jednym z najoryginalniejszych genjuszów, ani Hoffmannem, ani Jean Paulem, ani Rabelais'em, ani Sternem; wszakże nie idzie za tem, żeby każdy to, co on, potrafił. Bezwątpienia, prędzej znajdzie się sto dobrych naśladowań Walter-Scotta, niż jedno Richtera lub Sterna, bo na to trzeba smaku, talentu, nie fantazji twórczej, ognistej lub szczypiącego, ostrego humoru« (7).

Występując z ostrą naogół krytyką teorji romansu walterscottowskiego, Kraszewski nie kusił się jednak o stworze-

(1) »O polskich romansopisarzach« str. 12. — (2) Tamże str. 12—14. (3) *Wizer.* str. 95. — (4) *Wędr. liter.* I, 103. — (5) Maciejowski *Pierwotne dzieje Polski i Litwy.* Warszawa 1846. — (6) W artykule »O polskich romansopisarzach« mówi: »Co tu typów! co obrazów — a nadewszystko ile prawdy! ile rozmaitości — zawsze jeden, zawsze nowy — nie potrzebuje on moich pochwał, wszyscy go znają«. (7) Tamże str. 10.

nie własnej metody. W Scocie cenił tylko to, czego jemu brakło, t. j. umiejętność nietyle zawiązywania, ile rozwijania i rozwiązania intrygi. W miarę popularności Scotta postanowił wreszcie napisać powieść wedle nowej teorji (*Banita*), ale widocznie trudności nastręczało mu się zbyt wiele, kiedy próby zaniechał, trudności, które i w późniejszych utworach będzie dotkliwie odczuwał (w *Maleparcie* zaczepił nawet o nutę sensacyjności, w *Bezimiennej* chwytał się sensacji w rodzaju Gàboriau). Jednak motywy walterscottowskie błąkają się już wcześnie w jego powieściach, naturalnie o tyle, o ile pokrywały się z jego manierą literacką. Już w *Kościele Śto Michalskim* obłąkana Marja podobną jest do bohaterek ze świata walterscottowskiego np. Normy z *Rozbójnika morskiego*, nawet historją swojej przeszłości coś niecoś do niej się zbliża. Podziemia bernardyńskie w tej samej powieści mimowoli na myśl przywodzą podziemia opatowskiego klasztoru (*Antykwarjusz*), zamek kochanki królewicza — w *Ostatnim roku* — usiłowane porwanie jej przez Jezuitę, to są typowe motywy walterscottowskie. Reminiscencje te są jednak bardzo nieznaczne; naogół Kraszewski bronił się przed naśladownictwem angielskiego powieściopisarza, co jest tembardziej niezrozumiałe, że już wówczas zaczął się przejmować romantycznem ujęciem powieści historycznej.

Tymczasem w obronie Walter Scotta wystąpił Grabowski, który, nazywając go »prorokiem przeszłości«, twierdził, że między Scottem a jego naśladowcami jest ta różnica, iż »ten jest poetą, a oni prozaiści... dzieło Walter Scotta jest upoetyzowaniem przeszłości; naśladowcy zaś jego uprozaiczniają wybrane przez siebie części dziejów i nieraz to co w kronice gotowym już kolorytem błyszczy, u nich się w powszedność zmienia. Romans ma zaiste przeznaczenie zbliżać do oczu naszych historyczne fakta, ale w ponętnym pryzmacie sztuki, nie zaś w obnażeniu jakiejś jednostajnej pospolitości. Urok rozmaitości Walter Scotta w tem się tai, że u niego nieme opowiadania, u niego styl jest ciągłe malowidło; z każdej jego kartki malarz może osobny obraz zrobić. Ten więc ciąg obrazów zajmuje imaginację, cokolwiekby wystawiał, jest zawsze zupełny, doskonały. W jednym widać głęboką znajo-

mość serca ludzkiego, w drugim bawi siła komiczna, w trzecim barwa się poetycka podoba«. Chwali jego djalog i sądzi, że wiek należy malować nie przez archaizowanie języka, ale przez czyny i namiętności; »romans... jest gatunek poematu, który nic nie ma wspólnego z wierszopiskiemi trybami, pożycza on środków dziejopisma i na wystawieniu dokładnem przyczyn wypadków, na skreśleniu naturalnych charakterów zgoła na rozwinięciu historji, wprowadzonych osób i zdarzeń gruntuje swoją właściwość«. Nie dziw przeto, że *Ostatnia z książąt słuckich* nie mogła budzić najmniejszego zachwytu u Grabowskiego. To też w liście do X. Hołowińskiego pisze, że po *Słuckiej* sądzi, iż Kraszewski powinien zaniechać historycznego romansu, a pisać krótkie powiastki do łatwego czytania, jak »*Całe życie biedna*« i t. p. (1).

Słowa te musiały zaboleć Kraszewskiego, czuł jednak najzupełniejszą ich słuszność. To też w liście do Grabowskiego (2), uznając trafność jego nowej teorji romansu historycznego, zresztą prawie w całości pokrywającej się z walterscottowską, przyznaje się do omyłki, biorąc wypadki historyczne i znane fakty za przedmiot do romansu. »Pojąłeś — mówi dalej — dobrze romans historyczny, i teraz gdybym co w tym rodzaju pisał, nie wedle innej metody jak wedle twojej pisał«. W odpowiedzi (list XVIII) Grabowski uzupełnia i rozjaśnia dotychczas ledwo naszkicowaną teorję. »Poeta w historji i tradycji — mówi — szuka tylko barw i wrażeń, a stosownie do tego, co i jak przemówiło do jego imaginacji? w jaką się tam całość ukształciło? tworzy sferę bytu, która nigdzie indziej jak w jego głowie nie istniała (str. 123).

(1) *Korespondencja literacka* M. Grabowskiego. Wilno 1842. List. XII, tom II. W tym samym liście otwarcie mówi, że »Kościół święto Michalski i Słucka są dwa najgorsze jego utwory. Nie jego to więc rodzaj«. W *Słuckiej* — wprawdzie, jak mówi dalej, nie brak miejsc dobrych, nawpół jednak jest to utwór chybiony, powieść nudna, zbyt prozaiczna, postacie oklepane, djalog rozwlekły, charaktery niewybitne, a »cały dramat, odbywający się w protokołowych sesjach, owiany też został prozą i chłodami zimnej dyplomacji«. Dlatego wyżej daleko ceni Osipowskiej powieść p. t. *Zofja Olelkowiczówna*, traktującą ten sam temat, co *Ostatnia*. — (2) Przytoczonym w przypisku do listu XVIII w Grabowskiego *Korespondencji literackiej*, str. 123.

A gdy Kraszewski wskazał, że w *Stannicy hulajpolskiej* sceny w rodzaju noclegu Jerzego u Pałamarza nie są o typie walterscottowskim, Grabowski, zaznaczając, że właśnie przeciwnie, sceny, w tym guście znajdują się w powieściach angielskiego pisarza, wskazuje, że Kraszewski powinien swój *Synod klechów*, drukowany w *Wędrówkach*, wstawić do jakiej powieści — epizod ten jest znakomity. »Zmiłuj się — mówi wkońcu — ty u którego żadna myśl nie ginie, nie poprzestań na tej jednej próbie. Umieść takie epizody w historyczną albo narodową powieść, a zobaczysz jak się wydadzą« (1).

Pod presją opinji i krytyki zaczyna wreszcie Kraszewski studjować powieść walterscottowską pilniej, aby na jej podstawie własną teorję stworzyć. Ale wkrótce z tego zrezygnował. W artykule »Słówko o prawdzie w romansie historycznym«, godząc się na założenie, że »prawda w romansie jest historyczną i artystyczną«, pisze się całkowicie na teorję E. Tarszy — nie wprowadzać do romansu wielkich postaci historycznych, ani wypadków znanych, z któremi mając do czynienia, musiałby autor nieustannie wahać się między historją a fantazją. Podobnie postępował Walter Scott, postacie historyczne wprowadzając w formie epizodycznych wstawek, a nie jako *dramatis personae*, bo służą one jedynie dla »urozmaicenia«, dla nadania powieści piętna historycznego i charakteru epoki. Dlatego też powinno się do powieści wybierać postacie, charakterystyczne dla danego tła historycznego. Przez to udział historji w romansie będzie ogromnie mały, i to tylko w ramach jego się zmieści, co zostaje za obrębem dziejów. I wreszcie dodaje znamienne słowa, do których pierwej byłby się za nic w świecie nie przyznał: »Bijmy na naśladownictwo w literaturze, ale na naśladownictwo bezpotrzebne, bezduszne, bezmyślne, co tak naśladuje, jak chińczycy, przemalowując nietylko obraz, ale plamy na nim i skazy, naśladowanie Tarszy, Walter Scotta jest wcale czemś innem, bo zdobyczą umysłową na korzyść literatury«. Program ten, a i słowa ostatnie,

(1) Tamże, str. 132. Kraszewski zastosował się do rady Grabowskiego. W r. 1846 wyszły *Zygmuntowskie czasy*, w których znajdujemy sceny z życia gminu, klechów i żebraków.

są wyrazem całkowitego pogodzenia się z Walter Scottem — nieśmiałem pochyleniem czoła przed jego wielkością. Grabowski, zadowolony z uznania jego teorji, namawiał go do napisania czegoś w tym rodzaju, na razie jednak rada pozostała bez echa — dopiero w r. 1844 wyszedł *Maleparta.* Prawda, w następnym roku ukazują się *Żacy krakowscy,* powieść, pisana jeszcze wedle starej metody, ale kronika ta bez dąt i annalistycznych dodatków, o charakterze obrazu historycznego — powstała znacznie wcześniej. I w tej powieści materjał wcale wdzięczny nie został jednak dostatecznie wyzyskany; »z takiej powieści — jak mówi Nehring w *Księdze jubileuszowej* — można było tylko snuć romans à la Sue« — uwaga słuszna, tembardziej, że, wbrew mniemaniu Nehringa, Kraszewski rzeczywiście Suego miał na myśli, pisząc *Żaków,* o czem najlepiej świadczyłby fakt, że właśnie motywami z Suego posłużył się, pisząc *Malepartę.*

W r. 1843 powtórnie ukazały się Rzewuskiego *Pamiętniki IMPana Seweryna Soplicy* — zrobiły olbrzymie wrażenie przez swoją apoteozę staroszlachetczyzny, strojne obrazy uczt staropolskich, sejmików, wesel i różnych krotochwil, rzucenie na wszystko barwy idealizmu historycznego. Szkoła Rzewuskiego mówiła, że jeżeli się z dumy wyrodziła prywata, z hojności marnotrawstwo, z męstwa kordem popierane niezgody, z rubaszności pijatyka i burdy — to jednak »nigdy samemi cieniami światłego oblicza przeszłości zasłonić nie można«. Jakby w odpowiedzi na to Kraszewski w *Maleparcie* starał się udowodnić, że światłe oblicze można nietylko cieniami, ale i nocą zasłonić. Wiek Stanisława Augusta odmalował w najczarniejszych barwach, bohatera zrobił najzwyklejszym zbrodniarzem, przesuwając równocześnie postacie dodatnie niejednokrotnie daleko na plan drugi. Słusznie czy niesłusznie, w każdym razie Kraszewski opierał się na pamiętnikarskim materjale, a że starał się mniej więcej o wierność tła historycznego, o tem najlepiej świadczyłaby — jak wspomniałem — ta okoliczność, że np. do scen z trybunału lubelskiego posługiwał się źródłami bezpośredniemi, jak *Doświadczyńskim* Krasickiego.

W chwili powstania *Maleparty* materjał historyczny do

czasów stanisławowskich był stosunkowo szczupły — z pamiętników jedynie Kosmowskiego (1) i Wybickiego, wydane w r. 1840 przez Raczyńskiego, poważniejsze światło na epokę rzucały. Wyszły również pamiętniki Fr. Karpińskiego (1844), w r. 1845 Popliński ogłasza *Pamiętniki J. Kitowicza do panowania Stanisława Augusta*. Kraszewski jednak na materjale pamiętnikarskim stosunkowo mało się opierał — szło mu głównie o podkreślenie rysów sensacyjności. Może najwięcej dla odmalowania tła posługiwał się Krasickim.

Naogół *Maleparta* jest zlepkiem wpływów Walter Scotta, Suego i Balzaca. Na pierwszy rzut oka wysuwa się pytanie, skąd Kraszewski wziął postać Maleparty, bohatera powieści sensacyjnej. Malepartę, który tak zasadniczo wyróżnia się z pośród jego dotychczasowych powieści. W roku 1844 wyszły w przekładzie Fr. Chlewaskiego (Warszawa) Suego *Tajemnice Paryża*, powieść ogromnej popularności. Kraszewski znał romanse Suego i oceniał je dosyć przychylnie, podkreślając dar postrzegania, żywą i poetyczną wyobraźnię, świeżość pomysłów, naturalność i rozmaitość scen oraz charakterów, śmiałość wyrażenia i t. d. (2). W *Tajemnicach Paryża* jedną z najbardziej interesujących postaci jest notarjusz Jakób Ferrand. Człowiek skąpy, dla pieniędzy ryzykujący wszystko; rachuje zawsze na swoją wielką przebiegłość, siłę hipokryzji, na zręczny i w wybiegi płodny dowcip, na śmiałość — co mu zawsze pozwalało uniknąć wszelkich trudności; udawał szlachetnego (gdy potrzeba zachodziła), choć te uczucia były mu zupełnie nieznane; kochał tylko złoto dla złota; co miał własnego, kochał dlatego, że własne. Mieszkał nędznie, ubierał się niedbale, aż do niechlujstwa. Są to wszystko rysy, doskonale charakteryzujące Malepartę. Ferrand, jako notarjusz, dopuszczał się najrozmaitszych oszustw, fałszerstw i zbrodni. U Maleparty nie spotykamy tylko w tym stopniu hipokryzji, ani rysów molierowskiego świętoszka, bardzo często występujących u Ferranda. Maleparta jest więcej zindywidualizowanym, dostrojonym do epoki i tła historycznego. Nie brak w po-

(1) Kosmowski. *Historja polska czyli rys panowania Stanisława Augusta* r. 1807. — (2) »O polskich romansopisarzach«, str. 20.

wieści i motywów à la Sue. Baronowa z Różą, oszukane i prześladowane przez Malepartę, żywo przypominają z *Tajemnic Paryża* baronową Fermont i jej córkę Klarę, obie dręczone przez Ferranda. Ksiądz z tomu VIII podobny jest do O. Józefa — przez to, że jak jeden Ferranda, tak drugi Malepartę uważają za ludzi cnotliwych i z pewnością nie uwierzyliby, gdyby im powiedziano o ich zbrodniach. Są to jednak tylko drobne epizody, wskazujące, że Kraszewski, pisząc *Malepartę*, miał żywo w pamięci powieść Suego. Motywy pisarza francuskiego zastosował do tła epoki, a z drobnych epizodów stwarzał zasadnicze nici akcji.

Druga część powieści jeszcze silniej zbliża dwu bohaterów. Moment przełomu moralnego, tak radykalnie przeprowadzony w powieści Kraszewskiego, ale równocześnie z tak małem umotywowaniem psychologicznem (z czego mu nawet robiono zarzuty), daleko silniej i lepiej rozwinął Sue. Kraszewski bowiem postawił sobie wyraźny cel utylitarny, co spowodowało, że w decydującym momencie przełomu powieść traci swoją siłę; odczuwa się wprawdzie, że autor pragnie znowu ująć w ręce wątek akcji, nadać jej zwartości i kolorytu dramatycznego, mimoto jednak poszczególne motywy rozluźniają się, znać osłabienie siły twórczej. Sue nie miał na myśli jakiejkolwiek tendencji, rozwijając ostatnie momenty Ferranda, to też zwrot w psychice notarjusza występuje powoli, a z tem większem złudzeniem prawdopodobieństwa. Do upadku Maleparty przyczyniła się Nastusia i miłość dla starościanki. Ta ostatnia zyskuje przewagę nad starym skąpcem, ujarzmia go i przyprowadza do zguby. Ferrand wikła w sidła Cecylja (wspaniała, gdy go doprowadza do wydania w jej ręce dowodów zbrodni). Dlaczego jednak w tym stanie Maleparta doznaje wyrzutów sumienia, niewiadomo — Ferranda nie dręczy sumienie w tym stopniu, co bohatera Kraszewskiego, za to daleko silniej rozwija się w nim miłość dla Cecylji, opanowuje go szał za kochanką, potem obłąkanie i zjawy jego ofiar — to, co w Maleparcie sprowadza dopiero zasadniczy przełom duchowy. Dalsze losy Maleparty, udręka, jakiej doznaje ze strony żony, mszczącej się na słabszym i złamanym mężu — pomysły te możnaby również odszukać

w *Tajemnicach Paryża* w postaci Bakałarza, zbrodniarza, którego przedtem wszyscy jak ognia się bali, a teraz ociemniały staje się przedmiotem zemsty tych wszystkich, których dawniej katował. Wzór to jednak dość odległy.

Ten sam charakter odmalował Sztyrmer w *Trupiej główce* (napisanej w r. 1842), w osobie Jerzego podrzutka, natury cynicznej, o kamiennem sercu, ceniącego przedewszystkiem pieniądz. Jerzego pod opiekę wziął w Warszawie sławny lekarz Proszkowski, otworzył przed nim pierwsze domy do praktyki, przyczynił się do jego sławy, z czego skorzystał w ten sposób, że swego dobroczyńcę pozbawił wszelkiej praktyki; w ten sam zresztą sposób postąpił, jak Maleparta z mecenasem Przypiórkowskim, który go przygarnął i zrobił aplikantem, następnie patronem, po to, aby ten później pozbawił jego rodzinę majątku. Sztyrmer przejął również motyw z Suego. Jerzy przyczynił się do śmierci Jaręby, nie wiedząc, że to jego ojciec, i Elizy, którą kochał, oraz zdruzgotał czaszkę swojej matki. Zjawiają się przed nim duchy Elizy, Małgorzaty, Jaręby, matki, wyrzucając mu, że ich pomordował przez swoją dumę i chęć zysku. Sen ten stał się przełomowym w jego życiu. Maleparta również wszelkiemi środkami dążył do sławy, przyczynił się do śmierci baronowej i Rózi, zabił Górskiego. I jemu również zjawiają się duchy jego ofiar, co sprowadza w nim przełom duchowy.

W ten sposób powieść Suego wpłynęła na obie powieści polskie. Kraszewski jednak wyjaskrawiał motywy wzięte z obcych romansów, i starał się przekształcić je w ogniu inwencji. Również i Sztyrmer znał powieści Suego, a Kraszewski wytykał mu nawet, że postać Karola jest żywcem wzięta z Salamandry francuskiego pisarza (1). We wspomnianej recenzji zaznacza Kraszewski, że »w najzepsutszym człowieku jest zawsze jakaś strona dobra, jakaś tendencja szlachetna, choćby chwilowe uniesienia, podnoszące go nad brudny egoizm« — i tu znajdujemy psychologiczne umotywowanie nagłego i niczem niespodziewanego przełomu w postaci Male-

(1) *Tyg. pet.* r. 1843, nr. 41 w art. »Cukierek z pieprzem dla pana Sztyrmera« przez Kr.

party. Autorowi szło o udowodnienie, a właściwie o praktyczne przeprowadzenie wspomnianej tezy. Ponieważ teza ta była zbyt nagle przeprowadzona, bez żadnych przygotowań w tym celu, aby jej dać jakikolwiek podkład psychologiczny, trudno się dziwić, iż nastąpiło niespodziewane załamanie konstrukcyjnego motywu całej powieści, przez co romans rozpadł się na dwie bynajmniej ze sobą nieharmonizujące części.

Pamiętać również należy, że temat powieści nie był nowy. Ten sam typ, bardzo wówczas popularny, znajdujemy w powieści Hoffmanna p. t. *Die Elixiere des Teufels*, w postaci ojca Medarda. I tutaj przed zbrodniarzem pojawiają się duchy zmarłych. Kiedy ojciec Medard ma się żenić z Aurelją, idzie do ołtarza, zastępują mu drogę duchy jego ofiar, a ten moment sprowadza wybuch szału i nagły zwrot w życiu zbrodniarza, zwrot, który jest początkiem pokuty. Chmielowski przypuszczał, że scena ta jest w powieści Kraszewskiego wynikiem lektury Schillerowskich *Zbójców*. Ale pomiędzy *Zbójcami* a *Maleparta* możnaby przeprowadzić paralelę jedynie na podstawie wspólnej koncepcji scen z życia bandy rozbójniczej. Bo podobnie jak Karol Moor zawiązuje bandę zbójców, aby pomścić się na Franciszku, tak i Maleparta łączy się, odmiennie jednak, bo z pospolitymi zbrodniarzami, aby zemścić się na Julji. Ale na tem wyczerpują się podobieństwa między dramatem Schillera a powieścią Kraszewskiego.

Również trzeba dodać, że ten sam typ człowieka chciwego na pieniądz, dla których wszystkie trudy łoży, człowieka w rodzaju Maleparty, nieobcy był powieściom Balzaca. Już w r. 1825 Balzac, w *Kodeksie przyzwoitych ludzi*, mówiąc, że pieniądz we wszystkich epokach był przedmiotem równie gorącego ukochania i zazdrości, dodaje, iż złodzieja, a takim jest człowiek chciwy na pieniądze, natura wyposażyła, jak pieszczone dziecko: »skupiła w nim wszelkiego rodzaju doskonałości: niezmąconą zimną krew; nieugięty chart; sztukę chwytania sposobności, tak chyżej i tak powolnej; zwinność, odwagę, krzepkie zdrowie, bystre oko, sprawne ręce i ruchliwą fizjognomję. Czyż nie trzeba, co więcej, aby złodziej znał ludzi, ich charaktery, namiętności, aby zręcznie kłamał, prze-

widywał wypadki, ogarniał przyszłość, miał umysł bystry i chybki, aby miał błyskawiczne objęcie, aby był dobrym aktorem, aby umiał chwycić ton i obejście rozmaitych sfer społecznych?« Czyż nie takim właśnie pragnął Kraszewski stworzyć Malepartę? Adwokat (stan) dobrze znany Balzacowi niepoczesną w powieściach jego zajmuje rolę. Zazwyczaj jest to typ zbrodniarza i oszusta, który wszelkiemi środkami pnie się coraz wyżej. Bohater Suego i Kraszewskiego ma wszystkie rysy adwokatów balzacowskich: a więc z nędzy, siłą woli, nieprzejednanym charakterem, nie znającym żadnych przeszkód, któreby stanęły na drodze ich celów, stanowczością w działaniu, niepospolitym sprytem i zręcznością w zdobywaniu potrzebnych środków dochodzą do fortun i znaczenia. Do osiągnięcia swoich celów angażują oni ludzi z najgłębszych przedmieść *(Kuzynek Pons).* W powieści Kraszewskiego ów fałszerz dokumentów, banda zbrodniarzy, owa Nastusia prostytutka, wszystko to repertuar balzacowsko-sueowskich postaci. Nie ze Scotta są to pomysły. Dobitność w traktowaniu akcji, wolna od wszelkiego sentymentu w koncepcji bohatera, realizm, często objawiający się w szeregu szczegółów dekoracyjnych, w efektach technicznych (opis przedmieść, nór i jaskiń Lublina, godny pióra balzacowskiego) — tego niema w powieściach Scotta.

Maleparta był powieścią zbyt sensacyjną i śmiałą, aby przeminął bez wrażenia. Zwracano przedewszystkiem uwagę autora, że powieść w wielu miejscach nie odpowiada kolorytowi wieku, a nawet silnie od niego odbiega, że np. starosta podobny jest do hrabiego z *Latarni* (1). »Chcielibyśmy — mówił K. Witte — mamy prawo żądać więcej prawdy w odmalowaniu dworu Stanisława Augusta, którego wspomnienia żyją jeszcze w pamięci współczesnych«. Ten sam recenzent gani fragmentaryczność akcji i epizodyczność występujących osób; wskazuje, że Maleparta, który w opowiadaniu Prozorowicza żywo występuje, traci na efekcie, gdy sam działa; trudno wytłumaczyć jego przemiany ze skąpca w rozrzutnika. »A więc brak artystycznego zawiązania, mało rozwinięte albo nieutrzy-

(1) *Bibl. warsz.* 1844/IV.

mane do końca charaktery, i nie zawsze odgadnięty koloryt czasu, oto trzy główne niedostatki rozbieranej przez nas powieści. Wynagradza je po części piękność myśli głównej, żywość i rozmaitość obrazów, naturalność i płynność dialogów i ta łatwość stylu urocza, która dziełom Kraszewskiego utorowała drogę do popularności, rozpowszechniając po całym kraju możność i chęć czytania«. Tak mówiła o *Maleparcie Bibljoteka warszawska*, dotychczas w czambuł każdą powieść Kraszewskiego potępiająca. Daleko jednak ostrzejsze zdanie spotykamy w *Przeglądzie poznańskim* (8). Przedewszystkiem recenzent zauważa, że »w charakterach spostrzegamy jakieś dalekie powinowactwo z charakterami znajomemi nam z romansów, zwłaszcza francuskich; a co najgorsze, jeśli rozgarniemy bujne liście myśli pospolitych i pospolitej, zdawkowej moralności, dopatrzymy się zawsze w jego powieściach braku wszelkiego moralnego pewnika, korzeni obojętności oświeconej i gorzkiego sceptycyzmu rozpuszczonych szeroko. Zawcześnie zaczął pisać p. Kraszewski i zawiele pisze, nie miał kiedy zastanowić się nad ludźmi, nie miał kiedy ich pokochać; talent swój zużyje prędzej na szkodę jak na korzyść czytelników, których sobie zjednał, zaś odurzony wielką wziętością nie ogląda się, ile drogi przebiegł i nie czuje może, że pomimo wszystkich wieńców i oklasków jest tylko w Polsce najświetniejszym wyobrazicielem przemysłowości literackiej«. Słowa te musiały zaboleć Kraszewskiego, który całem sercem kochał ludzi i dla swego społeczeństwa pracował. Autor nie szczędził mu i dalszych zarzutów, nieprawdopodobieństwo charakterów występujących w powieści postaci; epizod końcowy z rewolucji francuskiej nazwał wypracowaniem szkolnem, jakiego doświadczonemu autorowi nie godziło się pisać, i wreszcie kończył oświadczeniem, że *Maleparta* jest najsłabszą powieścią Kraszewskiego. Łatwo zrozumieć pobudki, które nakazywały recenzentowi użyć tak ostrych słów w ocenie działalności i powieści Kraszewskiego, łatwo zrozumieć, że szło tutaj o tendencję moralną, której braku

(1) »O kilku dziełach z lekkiego piśmiennictwa w ostatnich czasach« *Przegl. pozn.* 1845/I.

autorowi na każdym kroku wytykano, a która w ówczesnej opinji krytyki literackiej znacznie pomniejszała »nawet artystyczną« wartość jego powieści.

Nieprzychylne przyjęcie powieści, pisanej już pod inspiracją Walter Scotta, musiało zniechęcić Kraszewskiego, to też wydobył z bruljonu dawniej już napisanych *Żaków krakowskich* i w świat wysłał, co oczywiście nie zmieniło zdania o jego uzdolnieniach do romansu historycznego.

Zygmuntowskie czasy, w których znowu powrócił do teorji walterscottowskiej, prawdopodobnie jeszcze po r. 1844 wysłane zostały do Warszawy, tutaj jednak z powodu nieznanych bliżej przyczyn cenzura romans odrzuciła, musiano więc wysłać go do Petersburga, gdzie trzy tomy ocenzurowano 25 sierpnia, a czwarty 19 grudnia 1845 r.

Nehring nazywa *Zygmuntowskie czasy* »wykończonym romansem historycznym, pierwszym, który Kraszewski napisał« (1), z czem jednak, zupełnie słusznie, nie zgadza się Chmielowski (2). Jak się bowiem przekonamy, *Zygmuntowskie czasy* nie są romansem oryginalnym, prócz tego zaś posiadają wszystkie wady, zakorzenione niemal w powieściach Kraszewskiego, których przez długi czas pozbyć się nie będzie umiał. Wreszcie pamiętać należy, że powieść mimo swego obszernego tytułu posiada ramy dość wąskie i tylko pewną część zygmuntowskich czasów przedstawia; obok szeregu obrazków malowanych na podstawie broszur z XVI i XVII wieku, brak w niej szerszego, a koniecznie wymaganego tła politycznego; reformacja przedstawiona, jak we wszystkich dotychczasowych powieściach Kraszewskiego, jednostronnie; sylwetki panów, odgrywających wówczas w społeczeństwie rolę decydującą, skreślone epizodycznie i niezupełnie, a rozmowy wśród szlachty i magnatów bez najmniejszego kolorytu czasowego, co dziwi tembardziej, że Kraszewski epokę zygmuntowską ze stanowiska historyka znał doskonale, a ducha czasu równie dobrze odczuwał i rozumiał. Nad całą powieścią ciąży nierównomierność wykończenia, tak że odnosi

(1) *Księga jubileuszowa*, str. 199. — (2) Chmielowski. *J. I. Kraszewski*, str. 173.

się wrażenie, iż Kraszewski wprawdzie pewne partje opracowywał *con amore*, całość jednak byle jak powiązał i zbył: akcja służy jedynie do powiązania szeregu motywów, w różnych czasach powstałych, a teraz pozbieranych i nicią fabuły w całość ułożonych — przypomina to dawną, niedojrzałą, fragmentarycznością cechującą się robotę. Mimowoli nasuwa się tutaj na myśl *Pojata*, również w tenże sposób pisana. Ale Bernatowicz umiał zręcznie wszystkie przygody z sobą powiązać, przeprowadzić każdą postać konsekwentnie, dać każdej skończoną rolę, utrzymać ciągłość akcji w ustawicznem napięciu uwagi — Kraszewski akcję niejednokrotnie załamuje, porzuca dla błahego motywu, postaci niewykończa, poszczególne motywy urywa, nie powracając już do nich zupełnie, nie przestrzega konsekwencji we wprowadzaniu postaci, z których niejedna jest niepotrzebna. Dlatego też, biorąc również pod uwagę różnicę czasu w powstaniu powieści, musi się przyznać wyższość utworowi Bernatowicza.

W powieści Kraszewskiego najlepsze są partje z życia żaków krakowskich.

Z biegu akcji daje się czuć, że Kraszewski w ciągu pisania nie miał ustalonego planu, albo go ciągle zmieniał (może trzymał się zasady Scotta, który wyznawał, że nigdy planu powieści nie wypracowywał), a stąd powstał szereg nierówności w przeprowadzeniu akcji i ról występujących osób: prawdopodobnie żyd Hahngold miał zająć ważniejsze miejsce w rozwoju wypadków, o czem wolno wnioskować na podstawie tego, że Stasiowi, przybywającemu do Krakowa, wskazano go, jako niebezpiecznego człowieka; podobnie Groński miał początkowo wyznaczoną ważniejszą rolę, bo pocóżby w takim razie Agata tak dokładnie opowiadała mu o Stasiu? to samo ksiądz z Proszowic.

Z całą swobodą traktował autor wypadki historyczne. Akcja powieści ma się rozgrywać w r. 1572, ale datę tę należy raczej przyjąć jako punkt środkowy toczących się wypadków i nie brać jej dosłownie. Księżna Anna przybyła do Krakowa, jak mówi autor, w czasie przygotowań do koronacji królowej Barbary, a więc z końcem r. 1550, wobec czego Staś w r. 1572 powinien być już młodzieńcem a nie, jak go

Kraszewski przedstawia, dzieckiem; wedle akcji powieści Staś został porwany w noc Bożego Narodzenia r. 1572, a więc król, który już wtedy nie żył, nie mógł się nim później opiekować. Niekonsekwencje te są tembardziej charakterystyczne, że Kraszewski dotychczas, o ile możności, jak ognia się strzegł wszelkich błędów historycznych.

Zygmuntowskie czasy są t. zw. powieścią intrygi, podobnie jak *Pojata* Bernatowicza albo *Malwina* ks. Wirtemberskiej. W romansie tego rodzaju, który wyłonił się ze starych typów, intryga opiera się na tajemniczem pochodzeniu bohatera. Motyw ten jako konstrukcyjny występuje u angielskich powieściopisarzy (Fielding, Edgeworth), we francuskich komedjach i romansach (znachodzimy go również w *La vie de Marianne)*, posługiwał się nim Walter Scott, a za jego przykładem Dickens; często łączy się z tem porwanie bohatera (podobnie u Beaumarchais'go).

Kraszewski zapewne czytał niejedną tego rodzaju powieść Scotta, ale nie Scotta miał przed oczyma, pisząc *Zygmuntowskie czasy* — zasadniczym zrębem jego powieści jest romans Dickensa *Oliver Twist.*

Dickens, którego Kraszewski obok Balzaca i Gogola najwyżej wśród powieściopisarzy stawiał, w *Oliwerze* starał się — jak sam mówi w rozdz. 3, tom II — zastosować zasadę, że w życiu rzeczywistem przejścia od stołu, wytwornie, smacznie zastawionego, do łoża śmierci, od stroju balowego do żałoby, nie są rzadkie i stopniowe. I tak jest istotnie w jego powieści — nie tworzy on ani tragedji ani komedji, ale to, co w terminologji teatralnej nazywamy sztuką. W powieści przeplata sceny ponure z jasnemi, nadaje im do pewnego stopnia konstrukcję mozajkową, w której szkiełka, choć są różnej wielkości, ale mniej więcej w jednem kolorze zabarwione dają obraz o jednolitej i zwartej treści. A czy przypadkiem Kraszewski w *Zygmuntowskich czasach* nie kierował się tą samą zasadą? Fragmentaryczność akcji znacznie dalej posunął, nietylko, że przeplata sceny jasne i ponure, odcinając je od siebie rozdziałami, ale interpoluje motywy, które, przenosząc uwagę czytelnika na zupełnie inne tło i prowadząc przed nim zupełnie inną akcję, dopiero w dalszym jej rozwoju łączy z zasadniczą fabułą. Ale to drobny naogół szczegół.

Dwie te powieści zbliżają się do siebie przedewszystkiem przez osobę bohatera. Oliwer Twist, jak w romansach przygód, jest słabym, nieznanych rodziców chłopcem. Prześladowany w rodzinnem mieście udaje się do Londynu. W drodze spotyka Jakóba Dawkinsa, który go prowadzi do szajki złodziejskiej Fagina, ale Oliwer, widząc, gdzie się dostał, ucieka i dostaje się do p. Brownlow. Wtedy złodzieje w obawie, aby ich nie zdradził, postanawiają go schwytać. Gdy raz sam wyszedł na ulicę, pochwyciła go Nancy i Sikes. Fagin chce go bić, ale w obronie jego staje Nancy.

W powieści Kraszewskiego Staś, prześladowany przez stryja, udaje się pieszo do Krakowa, przyczem również czytelnik odnosi wrażenie, że na urodzeniu jego spoczywa jakaś tajemnica. Bierze go pod opiekę Agata, jak Oliwera p. Brownlow. Agata wie coś o pochodzeniu Stasia, jak p. Brownlow tworzy pewne przypuszczenia o pochodzeniu Oliwera. Staś wpada w ręce złodziei-żebraków. Gdy raz wyszedł na ulicę, chwyta go Lagus (odpowiednik Sikesa), przy pomocy Urwisa (jakby Nancy). Urwis jednak staje w obronie Stasia. Jednem słowem zasadnicza fabuła utworu jest przeszczepiona z powieści Dickensa — każda niemal scena da się stamtąd wyprowadzić, a różnice bez trudności wytłumaczyć.

Jak wspomniałem, rolę Urwisa odgrywa w *Oliwerze* Nancy, jedna z najpiękniejszych postaci Dickensa. Angielski powieściopisarz umiał jednak motyw ten z daleko większem uczuciem oraz liryzmem odmalować, niżeli Kraszewski. Urwis przyłożył się do porwania Stasia, skoro jednak przekonał się do czego postępek jego służył, dowiedział się, co Lagus ze Stasiem zrobił, odezwała się w nim szlachetna struna i idzie za uciekającym bohaterem, odszukuje go, staje się przyjacielem, obrońcą. Ale sam Urwis, który w umiejętnem opracowaniu stanowił bardzo wdzięczny temat dla powieściopisarza, znika z romansu, i epizod, który mógł być pięknym obrazkiem, pozbawiony wszelkiego motywu psychologicznego, schodzi na plan drugi, przemija bez wrażenia. W dalszym ciągu akcji nic już o nim nie słyszymy — jakkolwiek z jej przebiegu widać, że Kraszewski początkowo miał zamiar dać mu ważniejszą rolę.

A Nancy? Urwis jest chłopcem zepsutym i zdemoralizowanym, Nancy zaś typowem dzieckiem ulicy — wychowana na niej, z nią zrosła i nią przesiąkła. Gdy Urwis łączy się z żebrakami i bandytami tylko na moment porwania Stasia, Nancy zbrodnią i wspólną niedolą związana jest z pospolitymi zbrodniarzami tak, że od nich oderwać się nie może. Jest to typ w całej swej postaci tragiczny: wyrosła na bruku, w najciemniejszych spelunkach przedmieść Londynu — tutaj czuje się sobą. I dlatego pomaga do porwania Oliwera. Gdy jednak zobaczyła jego mękę, budzi się w niej dusza szlachetna, przeszkadza i psuje plany bandytów, przyczynia się do jego ocalenia — i za to ponosi śmierć tragiczną z ręki swego kochanka Billa Sikesa.

Role więc Urwisa i Nancy są w tych powieściach te same, stosunek do bohaterów również, a jednak o ile koncepcja Dickensa jest wyższa nad postać stworzoną przez Kraszewskiego, o ile angielski powieściopisarz umiał nawet w drobnych szczegółach psychologicznych, przez połączenie pierwiastków złych i dobrych, przez zmaganie się białej duszy z tarzającą się w błocie, stworzyć typ o wysokiej wzniosłości tragicznej — Urwis tej tragiczności nie posiada, a momenty, w których Kraszewski usiłuje ją stworzyć, są słabe, niewywierające na czytelniku najmniejszego wrażenia.

To samo i z drugą parą postaci — Billem Sikesem i Lagusem. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że ich łączy wspólne pochodzenie, bardzo bliskie; ale i tutaj również znać, o ile Dickens charakter Billa przemyślał, potrafił się wczuć w środowisko, w którem żyje, i odtworzyć nici, Sikesa z niem łączące, podczas gdy Lagus jest postacią epizodyczną, krótkotrwałą — Kraszewski pisał powierzchownie, szybko, swojej koncepcji zupełnie nie przemyślał. Bill jest bandytą o pokroju artystycznym (coś jak Vautrin Balzaca), Lagus zwyczajnym, ordynarnym złoczyńcą.

Hahngold w *Zygmuntowskich czasach* miał zapewne odgrywać rolę Fagina — autor jednak usunął go w cień. Fagin jest bandytą i ginie na szubienicy. Co się z Hahngoldem stało, nie wiemy, choć należy przypuszczać, że i jego, zbrodniarza o tym samym pokroju, nie lepszy los czeka.

Nawet te postacie, które z natury akcji odgrywają rolę epizodyczną, występują daleko silniej u Dickensa aniżeli u Kraszewskiego. Np. Monks, mający w *Oliwerze* równorzędną rolę z księciem Sołomereckim w powieści Kraszewskiego, z których pierwszy występuje jako »nieznajomy w czarnym płaszczu«, drugi jako »nieznajomy w zielonem ubraniu«.

Poza tem podobieństwem głównych i pobocznych figur istnieje między powieściami silny związek fabuły. Oliwer rodzi się w Domu robotniczym, przyczem matka jego umiera, jest nieznany; podobnie Staś jest nieznanego pochodzenia. Ten motyw tajemniczego pochodzenia (zaczerpnięty ze Scotta) zachowuje Dickens aż do ostatnich stronic powieści, w ten sposób utrzymując uwagę czytelnika w ciągłem naprężeniu — Kraszewski tajemnicę pochodzenia Stasia zdradza w połowie powieści. Oliwer ucieka do Londynu, dostaje się między złodziei — w pewnej chwili czytelnik wyczuwa już jakąś tajemnicę, związaną z osobą bohatera. Przeciwko niemu tworzy się formalna koalicja — nieznajomy, Fagin, Sikes i Nancy. Bohater, zorjentowawszy się, w jakich jest rękach, ucieka, dostaje się do p. Brownlow, który bierze go w opiekę. Podobne koleje przechodzi Staś — i przeciwko niemu tworzy się spisek: Hahngold, Lagus, Urwis i nieznajomy, który, jak Monks w powieści Dickensa, stoi w cieniu, odgrywa jednak decydującą rolę w akcji. Oliwera porywa Sikes przy pomocy Nancy, jak Stasia Lagus z Urwisem. Staś, gdy uciekł z rąk bandytów dostaje się pod opiekę księżnej Anny i Agaty, następnie Firleja, podobnie, jak Oliver, wydostawszy się ze spelunki złodziejskiej znajduje opiekę u p. Manley, Rózi, a potem p. Brownlow. Podobnie jak Monks (nieznajomy) prowadzi konszachty z Faginem, przyczem idzie mu o to, aby Oliwera zrobić złodziejem i zagarnąć jego majątek, tak w powieści Kraszewskiego Sołomerecki (również nieznajomy) łączy się z Hahngoldem, przyczem podobnie pod pozorami ratowania honoru rodzinnego, chce posiąść majątek Stasiowi należny. Ostatecznie dowiadujemy się, że Oliwer jest synem nieprawego łoża, matka jego nazywa się Agata Fleming. Dokumenty Oliwera zniszczył Monks, zaś dowód urodzenia Stasia zrazu zaginął. Wreszcie plany Monksa na radzie familijnej zostają zniwe-

czone, a Oliwer odzyskuje majątek i nazwisko, podobnie jak plany Sołomereckiego, na radzie obywatelskiej rozbijają się, a Staś również odzyskuje majątek i nazwisko.

Wkońcu jeszcze jeden motyw. Matka Monksa a żona ojca Oliwera nienawidziła męża, a nienawiść tę przekazała Monksowi, który ścigał za to młodego Twista, nienawidząc i pożądając jego majątku. Stasiowi natomiast groziło tylko pochodzenie z nieprawego łoża, Sułkowski nienawidzi Annę, której nie uważa za żonę swego brata, jak matka Monksa nie uważała za żonę Agnieszki Fleming, matki Oliwera. Nienawiść tę przelał na Stasia, którego chce wywieść na Węgry, jak Monks Oliwera do Francji, również pod pozorem dumy czyhając na majątek.

Nie ulega kwestji, że motywy obu powieści pochodzą od Scotta. Schemat powieści Scotta jest zazwyczaj taki: wskutek rozmaitych okoliczności np. z powodu dumy, błędów rodziców i t. d. jakiś dziedzic wielkiego majątku i imienia zostaje porwany lub też uprowadzony; spotykają go liczne przygody, prześladowania ze strony nieprzyjaciół; zawsze ukrywa się pod obcem nazwiskiem; wkońcu dochodzi z powrotem do fortuny zagrabionej, oraz imienia przez nieprzyjaciół kwestjonowanego.

Fabuła ta błąka się między *Guy Mannering* a *Antykwarjuszem.* W pierwszej powieści podobnie, jak Agata w *Zygmuntowskich czasach* Stasiem, młodym panem Ellengowanu opiekuje się pod przebraniem żebraczki (cyganki) Małgorzata Merieles. Tylko w powieści Kraszewskiego Agata, odegrawszy swoją epizodyczną rolę, znika ze sceny, gdy tymczasem u Scotta Merieles sprowadza rozwiązanie dramatu. Z tej powieści wziął jednak Kraszewski inny motyw. W *Zygmuntowskich czasach* młody Czuryło poznaje się i prowadzi romans z ks. Anną w ten sposób, że podpłynąwszy łódką Bohem aż pod zamek, gra na flecie, a potem z nią romans zawiązuje. Podobnie Brown (Henryk z Ellengowanu) podpływa jeziorem pod mieszkanie córki Guy Manneringa, a grając na flecie znaną piosnkę indyjską, daje się jej poznać, i tą drogą później wieczór w wieczór z nią rozmawia.

Rola Agaty, której niema w powieści Dickensa, dzięki Scottowi, nie jest obca w naszej literaturze. Pierwszy raz,

jakkolwiek z silnemi zmianami, spotykamy ją w *Janie z Tęczyna*, natomiast analogiczną postać spotykamy w *Zygmuncie z Szamotuł* Wężyka, w której to powieści Marta, mamka Zygmunta, również kieruje losami swego mlecznego syna, chroni przed szeregiem niebezpieczeństw i trudności, występuje epizodycznie i w półcieniu, jest z pozoru postacią drugoplanową, w rzeczywistości jednak staje się głównym czynnikiem w szeregu ważnych okoliczności. Wkońcu w obu powieściach postać ta znika ze sceny.

Motyw niewoli tatarskiej, najlepszy w *Zygmuntowskich czasach*, oparty na pamiętnikach, był nieraz wyzyskiwany w naszej literaturze. Pierwszy raz wziął go Niemcewicz w *Janie z Tęczyna*. Kraszewski wyzyskał go, o ile zdolności pozwalały, w całej pełni — co więcej w tym właśnie motywie pojawia się czynnik nowy w historycznej powieści Kraszewskiego: liryzm (1).

(1) Pomiędzy »Tatarską niewolą« Kraszewskiego z *Zygmuntowskich czasów* a *Niewolą tatarską* Sienkiewicza nietrudno dopatrzyć się szeregu podobieństw. Pomijając już sam sposób przedstawienia fabuły, będący jednolitem opowiadaniem niemal zupełnie pozbawionem dialogów, trzeba jednak podkreślić tożsamość pomysłów. U Kraszewskiego Czuryło zakochany w ks. Annie, chcąc uzbierać majątek i tą drogą zbliżyć się do umiłowanej, albo też w walce utopić uczucie, wyprawia się z księciem Sołomereckim, podobnie jak u Sienkiewicza, komunikiem na Tatarów. Wojsko, w którem znajdował się Czuryło, otaczają przeważające siły nieprzyjaciół — rozpoczyna się ciężka walka, w której bohater nasz ranny dostaje się do niewoli. W dalszym ciągu Kraszewski z nadzwyczajną plastycznością opisuje straszny obraz niewoli tatarskiej, rzucając na tego rodzaju tło, opis tęsknoty Czuryły za Anną i swoim krajem. Jego próby ucieczki z niewoli należą do najpiękniejszych ustępów. W noweli Sienkiewicza Zdanoborski kocha Marysię, ponieważ zaś jest biedny, więc nie pozostało mu nic innego, jak »szablą na fortunę zarobić i gloria militari się przyozdobiwszy« wyspowiadać przed ojcem ukochanej z afektu. Przyłączył się więc do wyprawy na Tatarów. Wkrótce oddział polski spotkał się ze znacznym koszem tatarskim — w walce, która się wywiązała, Zdanoborski wpada w ręce Sukymana. W niewoli jednak źle mu się nie powodziło: zyskał sobie przychylność Sukymana i miłość Iłły. I tutaj drogi dwu nowel się rozchodzą. Sienkiewicz również daje ładny obraz grozy niewoli, ale nie to starał się podkreślić. Zasadnicza jednak różnica między nowelami polega na tem, że o ile Kraszewskiemu szło jedynie o zilustrowanie przejść Czuryły w niewoli tatarskiej, o tyle

Dodać należy, że w *Janie z Tęczyna* w odsieczy polskiej bierze udział ks. Eudoksja Czartoryska, na czele swego hufca. Jest to typ bohaterskiej kobiety, tak miły romantykom, a którym Kraszewski posłużył się po raz pierwszy w obrązku p. t. *Tatarzy na weselu* (1) w postaci księżny Beaty Dolskiej. W *Zygmuntowskich czasach* typem tego rodzaju kobiety jest stara Jedyssauc.

Brakiem oryginalności *Zygmuntowskich czasów* należy zapewne tłumaczyć szereg niedociągnięć w powieści, lekkie i nieprzemyślane traktowanie charakterów, które, w samej koncepcji interesujące, w wykonaniu przechodzą bez wrażenia. Kraszewski w ten sposób zawsze postępował z powieściami, w których czuł się mało oryginalnym.

Powieść ta jednak nie znalazła przychylnego przyjęcia. Zarzucano autorowi brak ciągłości akcji; podnoszono wartość szeregu pięknych motywów, ale zdawano sobie równocześnie sprawę, że to »wszystko są tylko oddzielne stąd i zowąd zarwane rysy; wiernego i całego obrazu nie już zygmuntowskich czasów, ale panowania Zygmunta Augusta tu niema« (2) Zresztą »temu nikt przeczyć nie myśli, że p. Kr. w chwytaniu oddzielnych rysów charakterów i w żywem ich a dosadnem odmalowaniu jest mistrzem«. Gdzieindziej (3) zarzucono mu zupełny brak historyczności: opis Krakowa równie dobry dla każdego innego miasta; brak prawdy w opisach rysów obyczajowych ówczesnych czasów. Poza tem »cały plan powieści naciągany, nienaturalny, a stąd brak ciągu i zajęcia w całości... ze smutkiem dostrzegamy coraz gorszą polszczyznę, coraz większe zaniedbanie stylu; dialog niezręczny przy wszystkich wadach stylu i kaleczeniu rodowego języka«. Jednem sło-

Sienkiewicz dążył do stworzenia obrazu hartu duszy, nieugiętości i gorącej wiary szlachcica polskiego. Pierwszy kierował się celem objektywnym, unikał tendencji, drugi zaś i tę nowelę, podobnie jak *Trylogję*, pisał — dla pokrzepienia serc. Dodać jeszcze należy, że niewolę tatarską opisał również Sienkiewicz w opowiadaniu p. Muszalskiego w *Panu Wołodyjowskim*. Podobnie i w tych scenach nieobce są wpływy Kraszewskiego *Zygmuntowskich czasów*.

(1) *Bojan*, wyd. A. Pienkiewicza 1838, cz. I. — (2) *Bibl. warsz.* 1846/IV, rec. L. Z. — (3) *Dzwon literacki* 1846/II, str. 289.

wem powieść zrobiła fiasco — i dlatego to odtąd Kraszewski przez długi czas nie będzie się zajmował romansem historycznym. Wrócił do powieści obyczajowej.

IV.

Już *Mistrz Twardowski* łączy się z nowym kierunkiem w twórczości Kraszewskiego. Zmiana ta zaczęła się daleko wcześniej, a pojawiła z pierwszemi jaskółkami przychylności dla romantyzmu. Że ziarno romantyzmu padło na podatną glebę, o tem łatwo się przekonać z motywów romantycznych w jego pierwszych powieściach, a że Kraszewski nigdy nie był zdecydowanym, a przynajmniej silnie grawitującym zwolennikiem klasycznej szkoły, to jest rzeczą pewną tembardziej, że nastrój, panujący w ówczesnej literaturze pięknej wtedy, gdy stawiał pierwsze kroki, był już mocno klasycyzmowi przeciwny. Umysł Kraszewskiego, wrażliwy na wszelakie literackie nowinki, nie pozwolił mu połączyć się już nietylko z żarliwymi zwolennikami klasycyzmu, których wówczas jeszcze wielu było, ale nawet z jego adherentami. Autor nasz szukał własnej drogi, a w tem poszukiwaniu stanął wobec romantyzmu.

Wspomniałem już o wpływie Byrona na pierwsze powieści, o przenikaniu do nich romantycznych motywów — były to jednak tylko perjodyczne próby, bynajmniej nie mówiące o przychylności dla nowego prądu, tembardziej, że starał się wszelkie przekonania w tym kierunku »oficjalnemi« wypowiedzeniami zniweczyć. Obecnie jednak następuje zmiana zasadnicza i radykalna. Już w powieściach historycznych zaczął zrywać z dawną manierą, wyzbywać się kontrastów i tanich, a najczęściej nieudolnych efektów, na stronę spokojniejszej metody tworzenia nachylać — powstają powieści romantyczne.

W roku 1834 zaczął wychodzić *Znicz* Krzeczkowskiego, w którym Kraszewski umieszcza dwa wiersze *(Wieńce, Duchy)* o silnych a wybitnie romantycznych znamionach — nacechowane wybujałością fantazji, smętnym kolorytem przy niezbędnych romantycznych dekoracjach; co więcej wiersze te

nawet z zewnętrznego wyglądu przypominają nową szkołę (np. *Wieńce* porównywane z wierszem Mickiewicza).

To był pierwszy krok. Ale odtąd Kraszewski przez dwa lata zajmuje się poezją, a to stwarzało w nim nastrój nowy — romantyczny. Mimo to jednak w utworach jego panuje jeszcze stan niepewności, niezdecydowania i wahań kierunku nieświadomych. I tak wszystko wespół z różnemi innemi okolicznościami (np. miłość do Zofji Woroniczówńej) nadała jego twórczości nowy koloryt głębokiego smutku, melancholji, miękkości, z pewnym odcieniem nawet romantycznego sentymentu; autor (za przykładem romantyków) pragnie rychłego zgonu, pisze nawet swój testament, w którym podobnie jak Gustaw w *Dziadach* (1), narzeka na książki (2).

To wszystko musiało wprowadzić zmiany w powieściach — złagodzenie charakterów, rzucić snop mgieł marzycielskich, przyczynić się do unikania trywjalności oraz jaskrawości.

Najwcześniejszym utworem z tej drugiej epoki (3) jest improwizacja fantastyczna p. t.: *Było nas dwoje*, napisana 18 września 1835 (4), w której realizm wyrażeń dziwnie brata się z subtelnością pomysłu, a ironja idzie w parze z podniosłością uczuć. Lepszy pod względem artystycznym jest obrazek p. t. *Tatarzy na weselu*, zwłaszcza zaś *Jako Satan kusił pustelnika na puszcze*, pisany w starym, rejowskim stylu (5). Na r. 1834 przypada przekład z Jean Paula p. t. *Śmierć Anioła*, dalej *Podróż po mojej szkatułce* (datowana z r. 1831) przypominające manierę werterowską, wreszcie *Majster i czeladnik* (6). W *Żniczu* drukuje »fantasmagorję historyczną« p. t. *Raj i piekło*, oraz fantazję *Zawsze razem* i *Dwa słowa*, porównywane z *Dwoma słowami* Mickiewicza. Na r. 1835 przy-

(1) Pierwszy zwrócił na to uwagę Chmielowski.

(2) Księgi w głowie pożar rozdmuchują zdradny
Zbrzydzą pokój i rolę i wiejskie zacisze.
O! nieszczęsny, kto czyta, szalony, kto pisze.

(3) Chmielowski *(Księga jub.)* nazywa ją trzecią. — (4) Drukowana w *Birucie* 1838, str. 27—39. — (5) Oba obrazki drukowane w *Bojanie* 1838, str. 93—102, 167—180. — (6) Obie ostatnie rzeczy drukowane w *Zniczu*, str. 89—92.

pada również dramat historyczny p. t. *Halszka*, łączący dawny realizm powieściowy z pesymizmem i byronizmem. W r. 1836 *Znicz* upadł, na jego miejscu powstała *Biruta*, w której znajdujemy pierwszy Kraszewskiego utwór ludowy p. t. *Czy powróci*, świadczący o jego ogromnej na prądy współczesne wrażliwości. To jednak zajęcie się poezją dla literatury korzyści nie przyniosło, natomiast bardzo znamiennie wpłynęło na twórczość powieściopisarską. Powoli poczyna do powieści wprowadzać dodatnie charaktery obok świata ludzi głupich, zmaterjalizowanych i samolubnych. Tych ostatnich jednak wkrótce pozbywa się ze swego repertuaru. Obok dawnych cech staje świat ducha, uczuć podniosłych — co wszystko razem stwarza bardzo podatny grunt dla rozpłodnienia się idealizmu, filozofji platońskiej, a sprowadzi nawet pogardzany dotychczas sentymentalizm, który, będąc czułostkowością dawnej epoki, przybierze jednak cechy wybitnie romantyczne. Obrazki jego cechuje obecnie charakter marzycielski, co sprowadza w powieściach pierwiastek rzewności. Szybko stosunkowo wyzbywa się trywjalności, która nie mogła harmonizować z nową liryką.

W r. 1836 umieścił Kraszewski w *Wizerunkach i roztrząsaniach naukowych* (1) artykuł »O polskich romansopisarzach«, w którym daje taką definicję powieści: »w najprostszem znaczeniu romans i powieść są obrazem jakiejkolwiek epoki świata, życia, widzianej niewielkiem, skupiającem okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopijną źrenicą«. Wszystkie jego artykuły, podówczas pisane, noszą pewną cechę pesymizmu, typowego dla romantyków. A jednak o romantyzmie, mimo wszelkich faktów, świadczących, że się nim żywo zajmował, wyrażał się jeszcze niezbyt przychylnie (2).

W tym samym czasie przebywa na wsi, otoczony przez ludzi obojętnych, deskami od świata zabitych, oddanych codziennej prozie życia. Moment ten stojący w silnem przeciwieństwie do jego ówczesnego nastroju, przez samą konieczność swego istnienia, musiał wywołać protest i wyrazy oburzenia (3), dać

(1) *Wizerunki i roztrząsania naukowe* r. 1836, t. VIII, str. 133—42.
(2) *Tyg. pet.* 1837, nr. 30. — (3) »Litwa żyje brzuchem, nie głową — pi-

odczuć silną sprzeczność, którą znał wprawdzie pierwej już z Jean Paula, ale której uzasadnienie obecnie zaczął znajdować w Werterze i powieściach George Sand. Rzeczywistość poczęła mu ciążyć. To też z wybuchem rozpaczy pisze *Żal przeszłości* (1).

Na tej to drodze zdążał Kraszewski coraz pewniejszym krokiem ku romantyzmowi. Pierwszym wyrazem tego nastroju w powieści był smutny obrazek p. t. *Życie sieroty*, przeciwstawiający marzycielską naturę Edwarda prozie rzeczywistości, sprzeczność, kończącą się tragedją. Ale i tutaj dawna natura, ku kontrastom ciążąca, zwyciężyła — oto gdy sierota topi się, mieszczanin, który ją widział, mógł ratować, nie uczynił tego, ponieważ — żałował swojej nowej kapoty. W każdym razie w obrazku tym marzyciel wyszedł zwycięzcą, ale w innej noweli, czy powieści p. t. »*Maciek i Maciuś* (do której asumpt dał mu hoffmanowski *Kater Murr*) marzyciel ginie w prozie i zgniliźnie życia — z własnej winy. Dodać należy, że powieść ta jeszcze w całej pełni nosi cechy

sał w *Tyg. pet.* (1838, nr. 7) — Przyszłe zatem roczniki niech będą na wzór »Almanach des gourmands«, a niezawodnie się udadzą; przyszła gazeta niech ma tytuł »Żarłoka«, przyszły romans niech opisuje najobszerniej niestrawność i jej skutki poetyczne; przyszła historja niech będzie historją żołądka, zacząwszy od całych wołów Mendoga i uczty łuckiej 1429 r., aż do nowożytnych kremów i galaret; wszystko to wydrukuje się i doskonale sprzeda... z innemi dziełami poczekajcie«.

(1) I ja byłem w Arkadji! i mnie w życia wrotach
Zabłysły niebios siedmiobarwne tęcze;
I mnie złudzenia jak siecie pajęcze,
Objęły, kołysały w zdradliwych uplotach.
I ja marzyłem sławę, wieńce i oklaski,
I ja leciałem za próżnem widziadłem,
Lecz smutna ciemność pochłonęła blaski,
I ja — na ziemię upadłem.
Ach! oddajcie mi moje ułudzenia stare:
Miłość — nadzieję — i wiarę —
Wiarę w ludzi i w siebie — nadzieję przyszłości,
I drugą najdroższą — tę iskrę miłości,
Która ledwie w sercu tleje!
Ach! Oddajcie mi miłość, wiarę i nadzieję!

Tyg. pet. 1837, nr. 85.

dawnej manjery (fragmentaryczność bardzo daleko posunięta, wybitnie zachowana kontrastowość, choć nieco subtelniejsza). Bądź co bądź jednak oba ostatnie obrazki były przegrywką do *Poety i świata.*

Równocześnie z tym nastrojem Kraszewskiego, tem silniej występuje, przepływa w powieść i znamionować ją zaczyna jego charakteru cecha istotna, t. j. idealizm. Pol mówi, że cechą znamienną naszej poezji jest realizm. »W realiźmie wyrabia się duch społeczny, domagający się we wszystkich kierunkach życia wielkich korzyści, i zapytuje poezję o jej ideały, historję o jej doświadczenia, a życie o jej nabytki« (1). Zdanie to zbyt śmiało wypowiedziane, a przez to mylne. Poezja nasza, jak i powieść, zawsze obracając się w zakresie potrzeb społecznych i narodowych, zawsze kierując się swoją wielką tendencją posłannictwa i kapłaństwa, tworząc ognisko, jak powiedział Mickiewicz, w »dogmacie patrjotyzmu«, miała i do dziś dnia posiada (może z wyjątkami pewnemi) charakter idealistyczny (2). U kolebki powstania naszej powieści, po burzach i wstrząśnieniach, jakie dusza polska przebyła, umysły, nie mogące pogodzić się z rzeczywistością, rzuciły się w beletrystyce do romansu idealistycznego — zawsze z tendencją idealistyczną; — kto wie czy nie to właśnie zrodziło cały nasz ruch romantyczny z jego wszelkiemi specyficznemi znamionami, albo też stworzyło sprzyjający podkład, tło, pewnego rodzaju usposobienie, życzliwe do chętnego, a również skwapliwego przejęcia się nowym, żywym prądem. Grał on na strunie ówczesnej duszy. Walka klasyków z romantykami była słaba, walczono strzałami rzucanemi siłą prochu, bez kul, więc nieszkodliwemi, wśród huku palby, ale i to wszystko. W każdym razie należy słuszność przyznać Polowi, gdy twierdzi, że »jeżeli literatura wylewa się w szczytnej poezji, to życie bywa zwykle bardzo powszednie, bo właśnie w starciu się tych żywiołów z sobą dopełniają się wszystkie niedostatki, potrzebne dla społeczeństwa, wyrażające się ostatecznie po-

(1) *Pamiętnik do literatury polskiej XIX w.* Lwów 1866 str. 280. — (2) Obacz o tem: Ign. Chrzanowski: *O literaturze polskiej.* Kraków 1910.

stępem« (1). Po r. 1830 powieść nasza przeważnie ma charakter idealistyczny, dla tej samej przyczyny, o której Pol powyżej mówi — twarda rzeczywistość, w której najczęstszą muzyką był brzęk kajdan, a największem życzeniem — wolność, nie mogła inaczej usposabiać; przeraźliwa proza życia, wdzierająca się w każdy zakątek codziennych wydarzeń — stwarzała atmosferę wprost przeciwnych pragnień. Nie dziw więc, że po r. 1863 nie mieliśmy Zoli, tylko Sienkiewicza, Prusa, później Reymonta, a przedewszystkiem Żeromskiego.

Kraszewski początkowo raczej na stronę realizmu się przechylał, ale minął ten okres przejściowy, młodzieńczy, reprezentowany przez kilka ledwie powieści, o charakterze niejednolitym i niezdecydowanym. Szybko zaprząta się powieścią idealistyczno-romantyczną, i odtąd w stopniu mniej lub więcej silnym i znamiennym, idealizm zawsze będzie jego istotną cechą — albo też dwa te pierwiastki będą się z sobą ścierały i przeważały. Dla przykładu — pominę *Poetę i świat*, *Sfinxa*, *Pamiętniki nieznajomego* i inne powieści o wybitnym idealistycznym charakterze — wspomnę o *Dziwadłach* (powstałych jeszcze przed r. 1850), w których prócz rozprawy w duchu *Pana Podstolego* (ze względu na utopijne znamię idealistycznych cech niepozbawionej), prócz obrazów wskróś realizmem zaprawionych, znajdziemy romantyczną p. Lacką, idealistę Piotra, (jakby Króla zamczyska); nawet, jeżeli powieść tę jako całość weźmiemy, można powiedzieć, że ze stronicy na stronicę przelewa się idealizm, często w sceny najbardziej realistyczne wnikający. Może jedynie *Pan i Szewc*, z szeregu powieści rozpatrywanych, jest wyłącznie realistyczny. Wogóle powieści Kraszewskiego z drugiego okresu charakteryzuje idealizm i realizm, w parze z sobą będące, z pewną przymieszką ironji, która, powiedzieć można, bądź co bądź, w zasadzie jest buntem przeciwko panującemu porządkowi rzeczy. Ironja w powieściach Kraszewskiego, zrazu silna, o sarkazm trącąca, z czasem słabnie i ściera się; autor na ludzi dawniej wyśmiewanych i za głupców tylko używanych, patrzy z odcieniem smutku, który z melancholji i rzewności

(1) *Pamiętnik Pola*, str. 282.

pochodząc, miesza się z różnemi uczuciami: krzykiem bólu serdecznego, zniechęceniem, jakąś tęsknotą, którą stara się ukoić ucieczką ku idealizmowi platońskiemu, wiarą w konieczność reform społecznych, religijnością.

Ależ co było przyczyną tej zmiany, jej istotnym podkładem i punktem wyjścia? Przyczyny bezpośrednie, jeżeli były, to w każdym razie niedecydujące: poprostu Kraszewskiego cechował idealizm wrodzony. Ścierały się w nim zawsze dwa kierunki poglądu na świat. Poeta, choć zrazu nieromantyk i zwolennik Hegla, musiał zresztą być idealistą. Co więcej. Nie co innego, tylko przewaga idealizmu nad realistycznym poglądem na świat wywarła wybitne piętno na całej jego twórczości: miękkość, brak krytycyzmu w pojęciu niektórych najważniejszych problemów życiowych, podporządkowanie w wielu wypadkach kwestyj wymagających trzeźwości pod przesłanki idealistyczne — oto jedna strona jego twórczości. Ale Kraszewski, mimo wszystko, zdawał sobie równocześnie sprawę z tego, że życie nie może pogodzić się z idealizmem w wielu wypadkach, że jakkolwiek idealistyczny pogląd zawsze koncentruje w sobie głos duszy szlachetniejszej, na dnie jego tylekroć spotyka się z utopją, nie mogącą się ostać wobec najprymitywniejszych i najbardziej codziennych potrzeb życiowych — o tem wiedział i dlatego w powieściach jego obok scen *par excellence* romantyczno-idealistycznych napotyka się realizm w rodzaju balzacowskiego. Wiadomo bowiem, że również Balzac mimo swego realistycznego krytycyzmu był romantykiem, ale prądy te dwa inaczej ze sobą stapiał: w Vautrinie-Herrerze-Collin'ie spotykamy zbrodniarza i — poetę.

Dla tego to charakteru idealistycznego powieści Kraszewskiego powiedział słusznie Tyszyński, że jest on »jednym z naszych pierwszorzędnych poetów, lubo nie w szacie rytmu« (1).

Z tą tendencją idealistyczną zrodził się inny czynnik, występujący w powieści pod postacią ucieczki od życia miast, a tęsknoty za wsią, niechęci do istniejącej kultury i pesymizmu

(1) »J. I. Kraszewski i jego powieści historyczne«, *Atheneum* 1877/III, str. 465.

co do wartości postępu. Był to ten sam motyw, który spotykamy u Rousseau'a, który będzie charakteryzował romantyków w dobie byronizmu, zachwytów nad Rene'm i Wertherem — nieuleczalny smutek, obojętność na wszystko, prócz religji; żrąca nuda, której nie mogą ugasić ani słowa, ani miłość, ani zaszczyty, oraz ten wiecznie dręczący motyw: i pocóż? cóż znaczy to wszystko? czem jest życie ludzkie wobec wiecznej zagadki bytu? To był motyw Chateaubrianda, potem Byrona, motyw, który później bolesną nutą będzie brzmieć w *Uczniu* Bourget'a. U nas przechodzi on rozmaite filjacje. U Kraszewskiego motyw ten, gdyby nuta refrain'u, objawia się w okresie idealizmu w formie dwojakiej — niechęci i pesymizmu wobec kultury — z czego ratuje go religijność; oraz sprzeczność między rzeczywistością a szarem życiem.

Problem pesymizmu wobec kultury był wówczas kwestją na czasie. Źródeł jego należy przedewszystkiem w romantyźmie szukać oraz w filozofji Kanta. Zasada Kanta o ograniczoności rozumu ludzkiego oraz teorje Rousseau'a zburzyły dotychczasowy porządek rzeczy i postawiły problem kultury wobec ówczesnego człowieka w całej nagości. To, na czem racjonalizm budował swoją teorję i przesłanki wszystkie opierał, i czem zdawał się być silnym, runęło pod ciosem dowodu o ograniczowości rozumu — to też człowiek tem wyraźniej stanął wobec zagadki kultury, bytu, wewnętrznego życia duchowego. I odtąd, aż do dni dzisiejszych, będzie dźwięczeć ta sama śpiewka — do czego to wszystko prowadzi? To też nowy prąd, na gruzach racjonalizmu powstały, zawiera przedewszystkiem silne podniecenie podmiotu, wypływa z epoki, w której równowaga między przedmiotem a podmiotem zachwianą została, w której nastręczające się zadania nie zadowalają wewnętrznego życia. Cóż pozostaje w tem położeniu prócz wewnętrznego zamknięcia się we własnym stanie, oderwanym od rzeczy, prócz usiłowania, aby w jego rozwoju treść życia znaleźć. Prócz tego inny rys cechuje romantyzm: oto artystyczne kształtowanie własnego wnętrza, z tem, iż z samotności człowieka powstaje dzieło sztuki. Sztuka, to znaczy przeważnie twórczość literacka, okazuje się teraz jedyną wartością życia; z bezwzględną wyłącznością głosi estetyczny tryb życia i este-

tyczny pogląd na życie. Upada związek sztuki z moralnością, jednostka genjalna zrzuca wszelkie więzy i dzięki swym zdolnościom artystycznym oraz swemu subtelnemu smakowi o całe niebo uważa się za wyższą od reszty ludzkości.

Z tego źródła płyną najważniejsze kwestje doby ówczesnej: zagadnienie kultury, indywidualności, kwestja wyższości jednostki nad przeciętność szarą, problem sztuki dla sztuki oraz moralności w sztuce, poglądy filozoficzne, sposób ujęcia pojęć religijnych oraz ich stosunek do filozofji.

Problem wartości życia, wiedzy i szczęścia ziemskiego, sprecyzowany przez Goethego w *Fauście*, niejednokrotnie powtarzał się tak w ówczesnej powieści, jak i dramacie, a był często przedmiotem dyskusyi w artykułach rozrzuconych po czasopismach. Podsycał ją i sił istotnych dodawał romantyzm, na którego dnie błąkał się pesymizm w odniesieniu do powyższych spraw, ten sam pesymizm, który w epoce pozytywizmu tak silnie odżyje, ogarnie szereg umysłów, streszczając się w okrzyku, niwelującym wiedzę. Wogóle pierwsza połowa XIX wieku kładła podwaliny przyszłym poglądom na życie. Ale epoka — jak mówi Nowicki — ludzi »chorych na wielkie rozczarowanie wieku«, nastąpi dopiero później. Bo wówczas mocno wierzono jeszcze w czynnik, zapewne stanowiący największą życia wartość — religję, a za nią szedł idealizm. Prawda, romantyzm ujmował ją w ramy estetyki, ale głębiej wierzył, niż epoka jakakolwiek inna, bo religję odczuwał sercem, więc starał się, — a starania te sprowadzały wyniki dodatnie, — jej istotną wartość poznać. Korzenie pesymizmu kultury w związku z zagadnieniami wiary tkwią głęboko w odległych czasach, ale romantyzm dopiero go odczuł i starał się między dręczącemi kwestjami jakąś pośrednią linję wykreślić.

Pierwszy, w ramach literatury pięknej, kwestję tę ujmował Goethe. U nas Kraszewski był pierwszym, który starał się ją rozwiązać w obrębie powieści. Bezwarunkowo, zgodzić się trzeba, że pomysł *Mistrza Twardowskiego* nasunął mu Goethe, przedewszystkiem o ile idzie o zagadnienia filozoficzne. W powieści Kraszewskiego podłoże filozoficzne jest pierwszym szkicem do tych problemów, które, w *Pamiętnikach nie-*

znajomego miarę pesymizmu osiągnąwszy, będą jeszcze przez lat kilka tematem jego utworów, aż dojdą do całkowitego sprecyzowania w *Tomku Prawdzicu* (1).

Problem pesymizmu wobec kultury zarysowuje się po raz pierwszy u Kraszewskiego w szeregu artykułów p. t. »Asmodeusz« (2), którego z powięści Lesage'a, wprowadza autor do swoich rozważań, aby wyjaśnić naprzód niedorzeczność, a potem zgubność kultury i oświaty współczesnej Europy. Ale w »Asmodeuszu« spotykamy jeszcze wiele sprzeczności, świadczących, że autor nie doszedł do jednolitego poglądu. Narzeka na brak rzetelnej pracy, bałagulstwo młodzieży, tępotę ówczesnych zagadnień, skarży się na bezład i brak zasad, co pociąga za sobą gorycz, rozpacz i rozczarowanie. »Wiek wasz — mówi wreszcie — jest wiekiem obojętności moralnej... Sceptycyzm, dziecię waszego piekła rodzone, wszędzie już się wśliznął, rozrósł i puszcza coraz nowe gałązki. Jaka być może przyszłość wieku, który w siebie wierzy o tyle, o ile jest dziś, a nic nie może rachować na jutro« (3). Albo też mówi, że wiek współczesny bez celu się spełnia: »z kolei pobożny, niedowiarek, pantheista, racjonalista, demagog, arystokrata, humanitarjusz, utylitarjusz, obrońca Lojoli, chwalca reformy, czemże i kim jest w istocie, co w jego sercu przemoże?« (4). A mówiąc o nauce twierdzi, że wprawdzie dawniej było w niej dużo fałszu, ale była jakąś myśl ogólna, dziś nauka rozdrobniona staje się swoim ciężarem jarzmem dla człowieka i »to rozdrobnostkowanie nauki na fakta... jest dowodem największej bezsilności, słabości... Teorje dawne były fał-

(1) Dziekoński w *Sędziwoju* (1845) dochodzi do tych samych, co Kraszewski, wyników. Najlepiej przekonają o tem następujące zdania z jego powieści: »wiara nietylko prowadzi do życia przyszłego, lecz ...bez niej niema nic godnego chwały w tem życiu. Wiara jest to, co tylko w duszy naszej jest najmędrszego, najszczęśliwszego, najbardziej Boskiego. Artysta zowie ją ideałem — kapłan zowie ją wiarą« (III, 74). I on również woła: »Nauko, dla której poświęciłem kochankę, żonę, syna, dla której zrzekłem się szczęścia i pokoju ziemi — i uciech krzepiących nawet nędzarza w jego życiu... zrzekam się ciebie na wieki« (III, 67). — (2) *Tyg. pet.* r. 1837. — (3) Tamże nr. 98 wieczór trzeci. — (4) Art. p. t. »Synowie wieku«, umieszczony w *Pielgrzymie* E. Ziemięckiej 1842/I.

szywe, ale były to wspaniałe gmachy, jakby z widzenia błędnego we śnie nakreślone, coś z rysów natury mające; dzisiejsze fakta są to gruzy, rozsypane po polu, przygotowane na gmach jakiś, którego planu robotnicy nie wiedzą« (1).

Ten prąd »antykulturalny« będzie tematem niejednej powieści Kraszewskiego (2). Pierwsze ziarna z tej niwy pesymizmu zejdą już w *Poecie i świecie*. Razem z ogólnym nastroiem i usposobieniem Kraszewskiego pojawia się w duszy Gu-

(1) *Okruchy* IV. *Tyg. pet.* 1844, nr. 46. — (2) Kwestje te, przez Kraszewskiego poruszone, były przedmiotem żywej dyskusji w *Tygodniku petersburskim* (np. w artykule Włodzimierzanina (Fr. Skibickiego) p. t. »Myśl o postępie« 1844, nr. 26, albo »Myśli o postępie ludzkości« 1843. nr. 28), podobnie jak w *Pielgrzymie* w związku z religją zagadnienia kulturalne były szeroko omawiane. Myśli te znajdziemy w powieściach Sztyrmera, np. w *Pamiętniku oryginalnie wychowanej kobiety*. Dzierzkowski w swoich powieściach dochodzi do wniosku, że świat obecny jest tylko zbiorem cyfr i woła: »Zbiór cyfr! nic więcej! Każdy jego członek jest przedstawicielem pewnej sumy; jej wielkość stanowi jego wartość« (*Dla posagu*, powieść napisana w r. 1847. Lwów 1875, str. 36). Kraszewski przeciwważnik zdeprawowanej kultury zachodu znajdował w idei pansłowiańskiej. W art. p. t. »Myśl o gramatyce historyczno-porównawczej języków słowiańskich«. (*Tyg. pet.* 1837, nr. 57) mówi: »Kto wie, czyli podobne zbliżenie, pojednanie, zrównanie nie byłoby jednym krokiem do zjednoczenia, które leży w łonie czasu. Niechybnie cywilizacja łączy ludy tysiącem stosunków i potrzeb wzajemnych, ustanawia handel płodów umysłowych, wpływy częstsze, terminologje wspólne, powoli, nieznacznemi ogniwami łączą najrozmaitsze języki; czemużby bratnich kiedyś ściślej nie związała wspólność ukształcenia i losów tak, jak rozłączyły wypadki różne i odmienne koleje... Co czas rozłączył, czas złączyć może, co rozdział odróżnił, połączenie zjednoczy«. Myśl tę jeszcze wyraźniej wypowiedział w liście do Przecławskiego (*Tyg. pet.* 1838, nr. 46). Gdzieindziej zaś pisze: »Przyszedł czas na Słowian, przyszedł na nich czas pochwycenia oświaty, nauk, cywilizacji steru w ręce silne i zdrowe, w piersi gorące, w umysły jasne i silne prostotą swoją — przejdą do nas nauki, przejdzie do nas życie umysłowe, na zachodzie zostaną — przemysł i gwary dogasającego żywota na sporach o mydlane bańki reform socjalnych!! Bóg z niemi! Kłaniamy wielmożnym nauczycielom, którzy już dziecinnieć ze starości zaczynają, gdy my dorastamy młodzi i silni. Cóż za dziw, że pedanci zowią nas barbarzyńcami? To zazdrość w nich gada, to przeczucie upadku i duma zraniona« (*Tyg. pet.* r. 1841, nr. 26, »Literackie wieści«). Były to jednak sezonowe myśli, które przeminęły, po zerwaniu z koterją petersburską.

stawa między jego ideałami, odczuciami a rzeczywistością silny rozłam, występujący w najrozmaitszej formie: jako to trudność pogodzenia się z tem, co rozkazem życia się staje, wielkie pojęcie o swej osobowości i wyższości ponad przeciętność, poetę otaczającą; rousseau'wski zachwyt nad prostotą wsi, jednak bez wszelkich zabarwień sentymentalnych; głębokie odczucie piękna natury, równocześnie wielka niechęć do życia miejskiego i tego, co z niem styczność miało (1).

Przez czas studjów uniwersyteckich Kraszewski nie był religijny. Dopiero zetknięcie się z Urbanowskimi oraz Woroniczami, a przedewszystkiem z koterją *Tygodnika petersburskiego*, w której Grabowski, jako konserwatysta, był gorącym obrońcą religji dogmatycznej, sprawiło, że zagadnienia, w zakres religji wchodzące, poczęły go coraz więcej zaprzątać, odczuł konieczność ich rozwiązania i pogodzenia ze swojemi poglądami. Rozbierając jeden z artykułów Grabowskiego pisze: »Powrót ze sceptycyzmu do idei religijnych daje się czuć w drgających konwulsyjnie członkach naszej ludzkości, pozbawionej odjęciem chwilowem wsparcia religji — celu swojego i punktu oporu« (2). A gdzieindziej znowu mówi: »Wystawmy sobie człowieka, któryby żył nie światem i dniem dzisiejszym, ale Bogiem i wiarą, wiarą cały... jakaż filozofja, jaka nieczułość, jaka pociecha zewnętrzna wyrówna tej tarczy jego, którą zbrojny niezwyciężonym się staje? Nieszczęściem nikt jej niema tak głębokiej, tak wielkiej, aby wystarczała na wszystkie życia próby... A jednak dlaczegoż ta wiara tak sponiewierana, że ją ledwie ci w sercach chowają, którzy już żadnej ofiary nie czynią z życia, gdy je dla niej święcą?« (3).

(1) Niechęć do miast była typowym objawem w romantyzmie. U nas Dziekoński w *Sędziwoju* mówi, że »duszne są te cmentarze ludzi żyjących nazywane miastami... Wspaniałe pałace i rzędy domów są tylko szeregiem grobowców. Tu nawet wzrok jest opętany, zimne głazy się spotyka lub zimniejszą pierś człowieka kupczącego. Tu myśl jest spętana, niebo nawet dym kominowy ci zasłoni. Tu musisz zapomnieć, żeś człowiekiem, a żyć jak jedno kółko machiny bezduszne« (Warszawa 1845, str. 11—12, t. I). U Dzierzkowskiego w *Dla posagu* (str. 97, r. 1875), to samo niejednokrotnie w powieściach Sztyrmera. — (2) *Tyg. pet.* 1838, nr. 36. — (3) *Historja o bladej dziewczynie* 1841, str. 24.

Nie należy jednak z religją Kraszewskiego mieszać jego stosunku do kleru, przeciwko któremu w powieściach zawsze występował (w *Panu Walerym, Ostatnim roku, Czterech weselach, Kościele Święto-Michalskim, Żakach krakowskich, Sfinksie* i t. d.). Księdza, jako piękny typ prawdziwego kapłana, spotykamy jedynie w osobie proboszcza z Proszowic w *Zygmuntowskich czasach*. Jednak wycieczkom przeciwko duchowieństwu, a szczególnie Jezuitom, których szczerze nie lubił, dziwić się nie należy, wiedząc, jaką rolę wówczas w Polsce Jezuici odgrywali (1). Nie mówi to bynajmniej o braku uczuć religijnych u Kraszewskiego, który zdawał sobie dokładnie z tego sprawę, że religja i kler to są dwie rzeczy odrębne, które często idą wprost przeciwnemi drogami. Dowodziłby tego jego stosunek do konserwatywnej koterji petersburskiej, do której początkowo należał; na barkach swoich dźwigał ciężar podtrzymywania żywotności *Tygodnika petersburskiego*, ale dopóty, dopóki szła ona po linji jego poglądów.

Grabowski swoje zapatrywania religijne rozwija w *Rusałce* Al. Grozy. Już w roku 1838 znajdujemy tam ustęp (2), w którym przemawia za podniesieniem katolicyzmu do wysokości syntezy wierzeń religijnych, do faktu psychologicznego i społecznego najwyższej wagi i mocy, w czem krytyk szedł za głośnemi poglądami Benjamina Constant'a, a przytaczając jeszcze na poparcie swoich tendencyj Jouffroy'a, kończy uwagą, że katolicyzm jest wiarą świadomą siebie, marzeniem współczesnych filozofów i poetów. Kraszewski przejął te poglądy, i tę samą dążność znajdujemy w *Historji o bladej dziewczynie*, w której, jak słusznie zauważył Chmielowski, występuje żywioł religijny jako dźwignia życiowa. Ale stosunki Kraszewskiego z koterją petersburską długo trwać nie mogły. Konserwatywny pogląd na zagadnienia społeczne oraz ciasny i płytki widnokrąg zachowawczej religji, ujmowanej raczej w ramy zewnętrznych objawów, a sercem gorącem nie rozumianych, nie mogły Kraszewskiego zadowolić. Innej religji

(1) Obacz P. Chmielowski. *Obskurantyzm i liberalizm*. — (2) *Rusałka* 1838, str. 137—162, część I.

szczerszej i prawdziwszej pragnął, za nią też poszedł — religji, którą dyktowało serce i uczucie. A przecie nie kto inny, tylko Mickiewicz wołał: miej serce i patrzaj w serce. Kraszewski zwrócił się do romantyzmu.

Zwrot do religji, zwalczanej przez encyklopedystów i rewolucję, obudził się we Francji, gdzie na jego czele staje Chateaubriand, obok niego de Maistre, Montalembert, X. Lammenais, wreszcie Ludwik de Bonald i t. d. Równocześnie pojawia się dążność pogodzenia religji z filozofją,ześrodkowująca się w t. zw. filozofji katolickiej. U nas w tym kierunku działa Fl. Bochwic (1), który dowodził, że wiara jest wyższa ponad wszelkie rozważania. W kierunku zależności od treści dogmatycznej propagowali filozofję katolicką E. Ziemięcka, Kozłowski, X. Stan. Chołoniewski, Rzewuski, X. Ign. Hołowiński, J. Przecławski i inni, w tym też duchu był redagowany *Pielgrzym*, *Tygodnik petersburski*, potem *Dziennik warszawski* (2).

W Kraszewskim wiara zbyt głęboko przez tradycję była wkorzeniona, aby dla niej mógł zobojętnieć. Zrazu opanowywał go nastrój pesymizmu (3), potem dosyć wyraźnie występuje w obronie nietykalności dogmatów, jak to widać z artykułu o znanym mistyku z XVII w. Janie Labadie, zamieszczonym w życiorysie Marji Schurmann (4). Na poziomie bardziej chrześcijańskim staje w *Poecie i świecie* (1839) gdzie wer-

(1) Fl. Bochwic. *Obraz myśli mojej* 1838, 1839, 1841. — (2) O religji katolickiej i jej stosunku do filozofji, pojawiło się wówczas szereg artykułów. Podaję najbardziej interesujące: »Mieszaniny obyczajowe J. Bejły« przez M. Grabowskiego i dopisek X. Hołowińskiego (*Tyg. pet.* 1842, nr. 4); »Rzut oka na niektóre społeczne systemata« przez M. Świętorzeckiego (*Tyg. pet.* 1843, nr. 9—10); »O stosunku bezpośredniej filozofji do religji i cywilizacji naszej« przez (X. J. Hołowińskiego) Żegotę Kostrowca (tamże 1846, nr. 31—2); »Kilka słów o filozofji« przez H. Rzewuskiego (tamże 1847, nr. 10): »Kalejdoskop filozoficzny« przez H. Rzewuskiego (tamże 1847, nr. 23, 25); »Kilka słów o kilku słowach, tyczących się filozofji hr. H. Rzewuskiego« przez K. Zaleskiego (tamże 1847, nr. 32) i inne. Szereg artykułów znajdujemy w *Pielgrzymie* Ziemięckiej, specjalnie tej kwestji poświęconym, nadto Ziemięcka w *Bibljotece warszawskiej* (1841/II) ogłosiła »Myśli o filozofji«. — (3) Obacz: *Do nowonarodzonego* 1833, albo *Wędrówki literackie* 1836. — (4) *Wędrówki literackie* tom II.

teryzm, oraz wpływ naturalizmu Rousseau'a przejawiają się w zamiłowaniu autora do życia z przyrodą oraz twierdzeniu, że w świecie ludzie wszystko popsuli. Do tego przyłącza się walka człowieka z rzeczywistością, świadomość, że tylko życie, oparte na moralno-religijnym idealizmie, godne jest człowieka i nadaje mu prawdziwą wartość. Gustaw nie chce być zakonnikiem, bo nie znalazł tam włosiennicy, ale tym razem sam autor występuje w obronie życia klasztornego: kontemplacja splata się tutaj z marzycielstwem poetyckiem. W rozdziale p. t. »Monomachija duszy z ciałem« stara się wykazać, w duchu skrajnego spirytualizmu, że wszelkie życie umysłowe, polot myśli i uczucia wymagają koniecznego zaparcia się ciała i rozkoszy. Wewnętrzny związek spirytualizmu z wiarą dogmatyczną występuje wyraźniej w słowach: »wysokie uduchowienie człowieka, przeniesienie jądra i ogniska żywota w duszę, czyni ludzi, jak tego mamy przykłady na tylu świętych i męczennikach — prawie obcymi żywiołowi cielesnemu. Mijam to, że w męczennikach, o których wspomniałem, do pogardy mąk i życia, wyższa pomoc i wzniosłe uczucie przydały się; wszakże innemi jeszcze przykłady dowieśćby można, że ludzie, silnie myślą jaką owładnieni, przeniesieni w świat ducha, znosili łatwo męki i cierpienia, nad które byli wyżsi dlatego, że nie żyli ciałem prawie« (1).

Połączenie się z koterją *Pielgrzyma* i *Tygodnika petersburskiego*, zdawało się, zwróci Kraszewskiego na drogę dogmatyzmu. W V tomie *Atheneum* mówi, że miesięcznik »na pierwszym względzie ma i będzie miał zwrócenie umysłów na drogę idei religijnych, zdrowych, starać się jeszcze będzie ostatecznie wytępić błąkające się niedobitki wyobrażeń, przekonań XVIII wieku; stanie, o ile mu siły pozwolą, do walki z niewiarą, materjalizmem, sceptycyzmem i nowszym pantheizmem młodej Europy«. Ale programu tego nie przeprowadził, nie mógł bowiem pogodzić się z suchym dogmatyzmem, zwłaszcza, że wówczas był już w całem tego słowa znaczeniu romantykiem i — zwolennikiem Hegla. Począł pojmować wiarę jako sprawę sumienia, serca i uczucia, a nie dogmatu, a to

(1) *Studja literackie* 1841. Życie umysłowe.

musiało go rozdzielić z koterją petersburską, powstały bowiem różnice trudne do wyrównania. W tym kierunku działał na niego raczej Chateaubriand, który, patrząc na religję okiem estetyka, miłośnika piękna, podkreślał jej impulsywność w kierunku inwencyj twórczych. »Sans religion, point de sensibilité« — mówił Chateaubriand (1) i z tego poziomu zapatrywań określał chrześcijaństwo, zachwycał się przyrodą, przez pryzmat wiary na nią patrząc, zdawał sobie sprawę z tego, że religja jest piękna i piękno rodzi. Człowiek w obliczu wspaniałej przyrody, wśród której tchnienie cichej zadumy wstępuje w duszę, poczucie mijania i nicości wszystkiego, co ziemskie, kruchość naszych zapałów, dążeń, ambicyj — oto ton, który Chateaubriand poddał swemu wiekowi, a który mógł wniknąć w duszę tylko romantyka (2).

(1) *Génie du christianisme*, ks. 4. — (2) U nas po krótkim okresie reakcji antyreligijnej, słabej i właściwie skierowanej przeciwko obskurantyzmowi kleru, pierwszy głos w kierunku romantycznego pojmowania religji rzucił Brodziński (»O klasyczności i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej« *Pamiętnik warszawski* 1818). Zdaniem jego do romantycznej poezji należy wszystko, »co z najodleglejszych czasów wschodnie i inne narody wydały, co zowiemy dotąd poezją ludu, co tchnie duchem kawalerstwa, chrześcijaństwa i t. d.«; sądzi, że na trzecią epokę romantycznego czucia składa się »zapał i poświęcenie się wyznawców, męczenników i rycerzy chrześcijaństwa, z jakiem czcząc i ustalając świętość religji, wszystko doczesne jej musieli ponieść w ofierze... Chrześcijaństwo inną postać światu nadało, inne uczucia obudziło w człowieku, wszystkie przyjemne mary, jakiemi mitologja otoczyła ziemię, spełzły nagle, a oko ludzkie zobaczyło niezmienność świata i zgadywało pana nieskończoności. Tęsknota, owa wróżba wieczności, porywała duszę, depcąc wszystko doczesne, imaginacja w niezmierności, w nieskończoności, gubiło się czucie, i im wyżej mógł się człowiek myślą dźwignąć, tem niżej czuł się na ziemi — tu Bóg wszędzie natchnieniem i celem był poezji... Prostota tylko i filozofja obudza prawdziwe religijne czucie. Obiedwie najbliżej są Boga. W prostocie natury, w naturze Boga kochany. Miłość natury zawsze być musi religijną, bo jej niezbadane dzieła przypominają niepojętego Boga, w którym się wszystko zawiera«. Było to więc wyraźne już wskazanie na religję jako źródło romantycznych natchnień. W »Uwagach nad Jana Śniadeckiego rozprawą o pismach klasycznych i romantycznych«. (*Pamiętnik warszawski* r. 1819, I. 14) napotykamy zdanie: »cudowność religji Chrystusa napełniła romantyczną poezję jakby natchnieniem

Że na Kraszewskiego ten motyw romantyczno-religijny silnie oddziaływał, że w tym drugim okresie jego twórczości potężnym był czynnikiem, że on właśnie dyktował mu gorące słowa entuzjazmu — to wszystko wykazują jego powieści. Już w *Poecie i świecie* (rozdz. I) młody Gustaw w roślinie wielkość Boga widzi, przyroda go zajmuje, entuzjazmuje — a przecie to był romantyk. *W Historji o bladej dziewczynie* (rozdz. I) opis Ostrej Bramy, w półmroku, przy migającem świetle lampki zawieszonej między niebem a ziemią przed obrazem Bogarodzicy, drobnem, słabem, lecz nigdy niegasnącem — to także epizod romantyczny. »Zbliżysz się, — mówi — pusto i cicho, jakaś atmosfera spokoju cię owiewa, zda ci się, że płaszcz Matki Boskiej zsunął się aż na ciebie i osłonił cię, otulił. W górze za szklannemi drzwiami błyskają odbite od ozdób obrazu iskierki, które wedle kaprysu fantazji składają się na dziwne konstelacje« — przecie tak mógł pisać tylko romantyk (1). Tutaj spotyka się Julka z Edwardem, tutaj potężnieje ich miłość, tutaj wreszcie po rozłące z powrotem się odnajdują — religja, owiana tchnieniem romantycznych na-

i wyciska jej to piękno oryginalności, która romantycznym poetom do nazwiska bardów ludu prawo nadaje«. I oto jeden z poważnych powodów reakcji religijnej. Z poezji przeszło się na drogę teoretycznych badań filozoficznych. Panteistyczny system Hegla musiał wywołać opozycję, skłaniał do stworzenia placówek, któreby po linji filozoficznych badań umożliwiały obronę chrześcijaństwa. Filozoficznych, bo to była jedna z najważniejszych gałęzi nauki w pierwszej połowie XIX wieku. Stąd płynęły usiłowania w kierunku pogodzenia religji z filozofją, stworzenia filozofji katolickiej. Dodać należy, że poza tym czysto »literackim« powodem ożywienia dociekań religijnych istniał jeszcze powód psychologiczny, który zwłaszcza dziś łatwo zrozumieć można. Nie należy ani na chwilę zapominać o tem, że jest to okres ponapoleoński. Gdy przeszła pożoga wojny, człowiek wśród zawiedzionych nadziei i skostniałych haseł, których pełno na ustach każdego słyszeć było można, zapragnął jakiegoś wielkiego ideału, świętości, która przygarnęłaby skołatane myśli i pozwoliła wznieść się ponad wszelką nikczemność, nieprawość i tanie porywy. Szukano ideałów w Piśmie św. (stąd zakładanie »towarzystw biblijnych«), w chrześcijaństwie. I kto wie, czy właśnie w tym motywie psychologicznym nie należy szukać źródeł zwrotu do wieku rycerstwa, owego w pojeciu ówczesnem aurea aetas.

(1) *Historja dziewczyny z pod Ostrej Bramy* str. 6.

strojów staje się ostoją życia. *Pamiętniki nieznajomego* rozpoczynają się werterowskim hymnem na cześć przyrody i radości życia, a tego rodzaju entuzjazm romantyczny, odmalowany w barwach miękkich i słonecznych albo osjanicznych snuje się przez połowę powieści. Podobnie w *Sfinksie* problem religijny, oparty na estetyczno-malarskim punkcie patrzenia, staje się zasadniczym czynnikiem i skłania wreszcie autora do sprecyzowania linij ogólnych jego zasad. We wstępie, dedykującym powieść K. Komorowskiemu, pisze, że nie chce postępu kosztem przeszłości, lecz nie chce cofania się w ramach konserwatywnych zapatrywań. Filozofja platońska powinna nauczyć, że prawda nie leży nigdy w ostatecznościach, bo na pośredniej drodze życie się rozwija. Powinno się starać o obopólne zrozumienie się, które do kompromisu doprowadzi. »Wypadki filozofji, które wyraża socjalizm, nie sąż wypadkami ewangelji? Chcecie braterstwa, miłości, dobra dla wszystkich, a zwłaszcza dla tych, co cierpią wieki przez odwieczne niedbalstwo lub samolubstwo? Czegoż innego żądą i co innego nakazuje ewangelja? Cóż przyszedł opowiadać Chrystus? Wielkie i za nowe dziś uważane słowa: ludzkości, postępu, braterstwa, miłości, pierwszy raz prysnęły ze krwią krzyża Golgoty. Wyście je przyswoili i uczynili wypadkiem własnych myśli, gdy w istocie one są tylko zapomnianem prawem Chrystusa. A potrzebaby było? Czynu. Tak jest, nie rozprawiać tyle o filozofji niemieckiej i katolicyzmie, a filozoficzniej i bardziej po katolicku żyć i działać. Uznać braćmi tych, których Chrystus braćmi nazwał i kochać, jak on przykazał. A kochać, nie słowy, ale uczynkami« (V—VII). Były to słowa wyraźnie skierowane przeciw koterji petersburskiej.

Drugim czynnikiem, dzielącym Kraszewskiego z koterją petersburską, było zajęcie się filozofją Hegla. Chwilowe wprawdzie. System idealizmu, rozwinięty przez Kanta, potem przez Fichtego i Schellinga, osiągnąwszy w filozofji Hegla najwyższy stopień rozwoju, szczególniej zajmował młodzież, która, wracając z uniwersytetu berlińskiego, znosiła nowoczesne »nowinki« do kraju. Poważnie nad heglizmem zastanawiał się Kremer w *Kwartalniku naukowym* krakowskim; w Warszawie od r. 1842 *Przegląd naukowy* Skimborowicza zamieszczał

artykuły E. Dembowskiego, J. Majorkiewicza, F. Jeziorańskiego; w Poznaniu *Tygodnik literacki*, *Rok*, *Orędownik naukowy* zjednały sobie Trentowskiego, Cieszkowskiego i Libelta — ruch na polu filozoficznem rozwinął się, pojawił się nawet szereg poważnych prac. Kraszewski, stojąc na gruncie filozofji katolickiej, był zrazu przeciwnikiem Hegla (1), ale gdy u Trentowskiego filozofja spekulacyjna przybrała formę swoistą oraz objawiła chęć stworzenia kierunku narodowego, począł się nim gorąco zajmować, a nawet zaprosił Cieszkowskiego i Trentowskiego do współpracownictwa w *Atheneum*. Mimo to jeszcze w roku 1842 niechętnie wyrażał się o nowinkach berlińskich (2) i dopiero w dwa lata później gorliwie heglizmem się zajmuje, a 24 sierpnia tegoż roku w liście do K. Podwysockiego pisze, że jest już *en plein* heglistą, którego dzieła dla lepszego wbicia w pamięć tłumaczy. Dnia 6 października pisze znowu: »Wdałem się w uczenie nowej filozofji niemieckiej i tak jestem zajęty absolutem, że o niczem więcej myśleć i pisać nie mogę... Gotuję dzieło filozoficzne«. A w innym liście: »Co to za zdumiewającej subtelności, głębokości spostrzeżenia nad naturą i jak nowy pogląd na świat. Nie wierząc w filozofję, jeszcze ją trzeba admirować, jako śliczny wyrób umysłu ludzkiego«. Wreszcie donosi, że zbiera materjał do *Rzutu oka na stan filozofji niemieckiej*. W innym zaś liście pisze: »Strasznie te mądre rzeczy zajmują — ale jakoś —

(1) W liście do X. Chołoniewskiego (»J. I. Kraszewski i X. St. Chołoniewski« przez Dr. Antoniego J. *Przew. nauk. lit.* 1878/II) spodziewa się, że podobnie jak nowinki czasu reformacji, tak i gorączka heglowska szybko minie. Mówiąc o zamierzonem przez X. Hołowińskiego wydaniu pism moralno-filozoficznych ojców kościoła dodaje, że pod osłoną heglizmu kryje się duch racjonalizmu XVIII w.: »Gdy więc wszyscy pragną u nas wiary i pokarmu dla duszy z wiary, piękną jest myślą wywieść ojców kościoła pisma moralne i niemi okazać, że ten nowy świat, tak rozumny, nic przeciw nim równie gruntownego, równie pięknego postawić nie może. Pisma ojców kościoła, tłumaczone i czytane w XIX w., są niejako dowodem, że nasza wiara nie jest, jak źli mówią, wiarą pewnego okresu czasu, ale wiarą wszystkich wieków, wszystkich krajów i ludzi, której nic nie wzruszy, której może się zaprze zły, głupi, ale nikt wywrócić nie jest w stanie« (»Literackie wieści« *Tyg. pet.* 1841, nr. 26). — (2) Obacz Struve »Filozofja Kraszewskiego« *Księga jubileuszowa* str. 293.

przyznam ci się — człowiek zamiast uczyć się, to o wszystkiem wątpi« (1). Ostatnim jego słowem o spekulacyjnej filozofji niemieckiej jest przypisek do umieszczonej w *Atheneum* (1845) »Historji filozofji Hegla«, z którego widać, że na nowinki tak bardzo go pierwej absorbujące, patrzy już okiem krytycyzmu, a nawet scyptycyzmu.

Nie będę się zapuszczał w szczegółowy rozbiór systemu filozoficznego Kraszewskiego; wystarczy na ten temat rozprawa Struvego umieszczona w *Księdze jubileuszowej;* dodam tylko, że autor nasz z filozofją zapoznał się gruntownie, co nie bez znacznego wpływu pozostało na rozszerzenie jego widnokręgu myślowego, oraz posłużyło za podstawę nowej oceny życia, świata, ludzi; przyrodzony idealizm przez studja nad Platonem i Heglem znacznie się pogłębił. Wpływ ten widoczny jest w jego powieściach, w których idea natury, wszechświata, ogólnego bytu, panteistycznej substancji żywiej go zajmują: jako istotę tych zagadnień w powieściach z tego okresu wysunął sprzeczność, walkę przeciwieństw, z których, w myśl ideł Hegla, rodzi się życie i postęp. Natomiast problem dobra powszechnego, przejęty od Trentowskiego, staje się wskaźnikiem jego tendencyj moralnych. Poglądy te odbijają się ostatniem echem w *Tomku Prawdzicu.*

V.

W roku 1839 Kraszewski był już pisarzem popularnym, o czem świadczą jego prywatne listy (2), w których pisze, że jest niezmiernie zatrudniony, odbiera mnóstwo pochwał, zaprosin; »gdybym był próżny — dodaje — a mógł się cieszyć tą odrobiną zapracowanej wziętości, gdybym nie znał, jak to jest rzecz krucha, miałbym powody do tego«. Jedna tylko Warszawa zachowywała się niechętnie. To też, gdy przyjechał z rękopisem *Poety i świata,* zgodzono się wprawdzie na druk powieści, pod warunkiem jednak, że znawcy o niej przychylny sąd wydadzą (3). Ale aeropag, zgromadzony pod duchowym

(1) *Księga jubileuszowa* str. 294, 295. — (2) Tamże str. XXXV. — (3) »Sądy o Kraszewskim« *Tygodnik ilustr.* t. XI.

wpływem Dmochowskiego, powieść uznał za — niemoralną, a co do wykonania słabą. Skimborowicz utrzymuje (1), że Dmochowski byłby się zgodził na druk *Poety*, lecz zobaczywszy w *Tygodniku petersburskim* artykuł Kraszewskiego, w którym wydane przezeń przekłady otrzymały nazwę tandety, tak się za to rozgniewał, że rękopism odrzucił. Natomiast przyjął powieść, wydawany w Poznaniu *Tygodnik literacki*, prosząc Kraszewskiego równocześnie o współpracownictwo.

Poeta i świat jest pierwszą powieścią z nowego okresu — filozoficzno-romantycznego. Jak czytamy w przedmowie do wydania z r. 1872 (Lwów), była pisana w r. 1837; »pod świeżem wrażeniem studjów uniwersyteckich i młodego żywota, idei, pojęć, aspiracyj, zwątpień i walk, urodziły się te karty, noszące na sobie silne ślady tego, co wówczas w duszy się burzyło«. Zaopatrzona w motta z Kochanowskiego, Byrona (Child Harolda), C. Delavigne'a oraz Jean Paula, jest pierwszem ogniwem w szeregu obrazów pod tchnieniem romantyzmu pani George Sand i Wertera, oraz pierwszą z szeregu powieści, powstałych pod wpływem idealizmu Hegla. Łańcuch ten tworzy w dalszym ciągu *Historja o bladej dziewczynie*, *Pod włoskiem niebem*, *Pamiętniki nieznajomego*, *Sfinks*, a zamyka *Tomko Prawdzic*, będący ogólną syntezą teoryj, które Kraszewski po przejściu gorączki filozoficznej za własne przyjął.

Poeta i świat wykazuje stosunkowo jeszcze słabe przejęcie się filozofją niemiecką. Kraszewski dopiero dostawał się w obręb nowych wpływów, grawitował silnie w stronę koterji petersburskiej, a jeżeli w obronie dogmatyzmu katolickiego nie występował głośno, to przynajmniej w tym kierunku lojalnie się wypowiadał. Problem bytu w powieści jeszcze pomija. Szło mu raczej o psychologiczne przeprowadzenie koncepcji poety-romantyka, przejętej może nietyle od p. George Sand, ile od Novalisa i pokrewnych francuskich romantyków.

Romantycy w tem szli własnemi drogami, że zajmowały ich objawy stanu podmiotowego, artystyczne kształtowanie swobodnego nastroju. Wszelka rzeczywistość pracy staje się

(1) *Księga jubileuszowa*, str. XXXV.

środkiem i narzędziem do okazania siły podmiotu. Człowiek wnika we własny stan, życie jego cofa się coraz bardziej poza siebie, nabiera cech sztucznych i nieuchwytnych, zatraca swoją bezpośredniość. Praca w rezultacie staje się dla niego czemś absurdalnem i małostkowem. Jednostka wywyższa się ponad otoczenie, z czasem tracąc coraz widoczniej z niem kontakt, życie ciąży i pesymizmem napawa. Takim był Gustaw w powieści Kraszewskiego. Życie jego wychodzi poza nawias przeciętnego ogółu oraz szarą rzeczywistość, a stąd zrodziło poczucie dysharmonji z tem wszystkiem, co się koło niego dzieje. Autor, który równocześnie borykał się z tą samą świadomością braku porozumienia własnej indywidualności z otoczeniem, nie umiał jednak skoncentrować wszystkich czynników, uwydatniających to, co chciał powiedzieć, a stąd bohater jego, pozbawiony równowagi i siły woli, ostatecznie sam nie wie, czego chce. W tem tkwi punkt ciążenia zarzuconej powieści niemoralności. Gustaw żyje, nie licząc się z żadnemi okolicznościami ani otoczeniem, z którem się styka, stąpa ciężkim krokiem nawet po cudzem życiu, ale z myślą dopięcia jakiegoś wielkiego celu, któryby mu pozwolił swoje postępowanie usprawiedliwić świadomością, iż cel uświęca środki — bo celu nie ma żadnego. Mówi o poezji, o wielkiej twórczości, ale ani w pomyślnych, ani niepomyślnych warunkach poezji stworzyć nie miał siły. I nie można tego nazwać nawet hamletowskim brakiem woli, ani też romantycznem poczuciem wyższości — jest to najzwyczajniejsza niedołęstwo życiowe — i... duchowe — jednem słowem, co na jedno wychodzi, bohater Kraszewskiego nie posiadał kwalifikacji na postać z rodzaju werterowskich. Kraszewski starał się usprawiedliwić to w epilogu — mówiąc, że »poeta, Proteusz stworzenie zapalne, różnobarwne, ma w sobie wszystkie charaktery i nie ma żadnego, w wszystkie wcielić się umie, żadnego nie przyjmuje, z każdym każdy *(sic)*, przymuszony popędem badać naturę, zastanawia się nad nią, jest wszystkiem z kolei, wciela się w każde życie: próbuje każdej namiętności, naśladuje wszystko; lecz ten ruch duszy wewnątrz niego się odbywa, nie widać nic po wierzchu, tylko drgnienie gorączkowe, którego ludzie nie

pojmują« (1). Ale nie można słów tych odnieść do Gustawa, to nie tłumaczy jego postępowania. Jeden tylko rys u niego spotykamy, nowy w naszej belletrystyce, a który kanonem literackim stanie się dopiero u modernistów — koncepcję nitscheańskiego nadczłowieka; w znaczeniu wcale nieetycznem. Dlatego też powieść obudziła pewną sensację i obawę, aby Gustaw w życiu nie znalazł naśladowców. Nic więc dziwnego, że autor usprawiedliwiał się w przedmowie do wydania z r. 1840, sądząc, że nikt naśladować nie będzie »życia zapaleńca, któregośmy wystawili jako smutny przykład ekscentrycznej egzystencji«; usprawiedliwia się również przed zarzutem braku wiary w Gustawie, tem, że nie miał on matki, która jest pierwszym zawsze nauczycielem religji.

Obszerną ocenę *Poety i świata* dał Grabowski (2), w której, podkreśliwszy, że o Gustawie można to samo powiedzieć, co powiedział Przecławski o samym Kraszewskim w *Tygodniku petersburskim*, iż »linja demarkacyjna przecięła go na dwoje; głową daleko przeszedł na jedną stronę, serce zostało na tamtej i głos jego odzywa się jeszcze tęsknotą zeszłego wieku, chociaż już dziś ta posępna atmosfera mgły, chmur i burz, z której są rodem jego pienia jest u niego pod nogami« — twierdzi, że podobnie Gustaw jest »poetą z przeszłej epoki romantyzmu francuskiego, z tej, w której nie znano chrystjanizmu lub, używając go tylko jako nazwy, do najopaczniejszych naginano tłumaczeń«. W ten sposób usprawiedliwia niemoralność Gustawa, zaznaczając jednak, że aby on »dzisiejszym naszym do tego słowa (poety) przywiązanym wyobrażeniom odpowiadał, należało było wystawić ten niepospolity charakter nie w rozpasaniu filozoficznej samowolności niedawno panującej, ale pod prawem chrześcijańskiem«. Wreszcie rozpatruje powieść pod kątem widzenia t. zw. krytyki katolickiej: »wszystkie postępki Gustawa mają źródło w tem, że temu charakterowi namiętnemu, imaginacji życiowej, nie przewodzi żadna stała zasada: nie słyszymy w ciągu dzieła ani słowa o wyobrażeniach religijnych Gustawa, i słusznie, bo

(1) *Poeta i świat* Poznań 1839, str. 249—50. — (2) *Atheneum* wyd. Krasz. 1841/III.

z niemi inaczejby się wypadki tego życia poszykować musiały«. A jednak taki właśnie Gustaw jest »prawdziwy i istotny«, podobnie jak koniec życia najzupełniej w zgodzie z jego psychologją. Tak ujmował typ Gustawa Grabowski, usiłując między Scyllą swojego katolickiego krytycyzmu a Charybdą niemoralności powieści stworzyć jąkąś pośrednią linję wyjścia, któraby mu pozwalała przy swojem zdaniu pozostać, a nie urazić Kraszewskiego. Podobnie o powieści przychylnie wyraził się K. Podwysocki (1) twierdząc, że w niej »wszystko... opisane z niewypowiedzianym wdziękiem, z jakąś szczególną lekkością rysów, zlaną w jedną harmonję, i dającą uczuć całą pełność młodzieńczego, czystego zapału«. Walka poety ze światem jest starciem się ducha z materją; Gustaw mógł znaleźć oparcie o otoczenie, ale on sam stwarzał sobie świat, w którym może żyć tylko poeta-szaleniec. Wreszcie podnosi doskonałą znajomość serca ludzkiego i dobre zrozumienie charakterów, co podkreśla gdzieindziej Grabowski (2). W innej znowu recenzji nazwano powieść »szczególnie rzadkiej wartości... dziwnie przypadającej do smaku wszystkim bez różnicy umysłom« (3).

Już z recenzji Grabowskiego widzimy, czem kierowała się ówczesna krytyka w odniesieniu do rozpatrywanych dzieł i dlaczego *Poeta i świat* spotkał się z zarzutem niemoralności. Zarzuty te odnosiły się zresztą prawie do wszystkich powieści Kraszewskiego. Grabowski o ile możności starał się go usprawiedliwić, unikając słowa niemoralność, albo jeśli kto woli, beztendencyjność. Bo też oczywiście — Kraszewski pisząc *Poetę i świat* nie miał żadnego celu na myśli, wogóle starał się tendencję ze swoich powieści wyeliminować, głosząc przez długi czas hasło sztuki dla sztuki (4).

(1) *Tyg. pet.* 1840, nr. 27. — (2) »Stan literatury obecnej« przez Grab. *Rusałka* 1841. — (3) »Obecny stan literatury polskiej« przez Augusta S. *Gwiazda.* wyd. B. Dołęgi i J. Jurkiewicza 1848/II. — (4) Romansowi polskiemu zawsze wskazywano jako cel tendencję moralną. »Piszcie i tłumaczcie, ale pisania, tłumaczenia waszego niech pożytek pierwszym będzie celem« — słowa te *Listu Paryżanki do Podolanki* (1788) będą się w rozmaitej postaci powtarzały tak w przedmowach do powieści, jak i krytyce naszego romansu. I podobnie jak Krasicki,

Już przy pierwszych swoich na niwie literackiej krokach był on hasła tego zwolennikiem. Wcześnie przyswoił sobie

Krajewski, Jezierski uważali romans za rodzaj literacki, którym społeczeństwu służyć należy, tak później w swoich powieściach Mostowska, ks. Wirtemberska, Bernatowicz w *Nierozsądnych ślubach*, Kasperowski w *Żalach Elwiry* nie będą mieli innego przed oczami celu; a nawet Skarbek w Przedmowie do *Pana Antoniego* usprawiedliwia się, że oddaje się takiemu »próżniactwu«, jak pisanie powieści, Jaraczewska zaś w przedmowie do *Zofji i Emilji* zapewnia, że pisze powieść »jedynie w chęci być użyteczną« (1827). Pierwszy protest przeciwko utylitaryzmowi w powieści założył Kropiński, który w Przedmowie do *Adolfa i Julji* zaznacza, że powieść powinna być sądzona tylko wedle skali uczuć (wskazał na to Wojciechowski w art. »Przedmowy do pierwszych powieści polskich« XIX w. *Pamiętnik liter.* r. 1905). Mimo to jednak tendencja w powieści naszej przetrwa jeszcze długie lata. Będzie jej hołdował Sztyrmer, który np. w przedmowie do *Trupiej główki* (1842) mówi do Leonka, że powieścią tą przypomina mu matkę, aby, przeczytawszy kilka kartek, ze łzą w oku, z modlitwą na ustach spełniał rady swojej pierwszej przyjaciółki; »w tym celu — mówił dalej — piszę dla ciebie tę powiastkę, mój drobniutki Leonku, w której potocznym sposobem chcę ci przedstawić jedną myśl moralno-chrześcijańską«. Hoffmannowa zaś otwarcie pisze w *Karolinie* (Lipsk 1852): »jeżeli mam całą prawdę powiedzieć, daleko sobie więcej życzę nauczyć, zachęcić do dobrego powieściami mojemi, niż zadziwić lub zabawić — nie idzie mi o to bynajmniej, czy według zasad sztuki są pisane, ale czy moralne i użyteczne« (str. 69).

Podobnym zasadom hołdował i dramat. Otwarcie w tym kierunku wypowiadali się Krasicki, Zabłocki, Drozdowski, Bogusławski a już przedewszystkiem Niemcewicz. A nawet Korzeniowski w *Kursie poezji* (1829) mówi, że »celem komedji jest nietylko rozweselenie i zabawa słuchaczów, ale oraz rozwinienie skrytości serca ludzkiego, jego dobroci«. Dopiero pierwszy Fredro wystrzegał się w komedji tendencji (ob. I. Chrzanowski *Fredro*, str. 43—5) i zasadzie tej pozostał wierny.

W krytyce wcześnie już pojawiła się reakcja przeciwko utylitaryzmowi dzieł sztuki. Mochnacki w art. p. t. »Myśli o literaturze polskiej« (*Gazeta polska* 1828), uważając, że natura jest wizerunkiem ludzkiego umysłu i naodwrót, konkluduje, iż należy nam przejść »od naśladowania zewnętrznych form w niemej naturze i sztuce do naśladowania produkcyjnej siły, sprawującej, że te formy egzystują i takie, a nie inne mają wejrzenie«. Jest to pierwszy krok w stronę hasła sztuki dla sztuki, krok, który robi Mochnacki w przeciwieństwie do Brodzińskiego, głoszącego, że »zawsze w poezji to najwięcej zajmuje, co moralne zaspakaja uczucia« (*O egzaltacji i entuzjazmie* 1830). Również Grabowski twierdził, że poezja jest sama w sobie celem, gdy »literatura

stendhalowską teorję romansu, (czytał jego *Le Rouge et le Noir)*, studjował Balzaca, Dumasa, i jak słusznie mówi Chmie-

piękna ma na celu zabawę« (»O poezji XIX w.« *Tyg. pet.* 1834) — co jednak nie wykluczało, że w krytyce często kierował się przesłankami tendencyjnemi. To samo zdanie wypowiada w *Literaturze i krytyce*, gdy mówi o powieści, że ma być ona »obrazem życia i ludzi, bez innego celu, jak artystyczne odbicie rzeczywistego bytu, co kiedy będzie dokonanem, zachowa nazewnątrz siebie tenże sam mniej więcej jawny lub mniej więcej tajemny duch poetyczny, jaki był i we wzorze tego odblasku«. Mimo to jednak w drugim tomie *Literatury i krytyki* (1838) występuje z gwałtowną filipiką przeciwko t. zw. literaturze szalonej (littérature extravagante), przyznaje wprawdzie W. Hugo, Balzacowi i p. George Sand wielki talent, potępia jednak ich tendencję, która nie liczyła się z żadnemi innemi względami, tylko sztuki. Tyszyński, który był przeciwnikiem Hegla oraz zastosowania jego filozofji do estetyki, w ocenie Kremera *Listów z Krakowa* pisał, że »artysta, wydający sztukę dla sztuki, bez celów dalszych, jest to twór równie zapewne ohydny, jak jego dzieło«. J. Majorkiewicz twierdził, że literatura jest nie tyle, jak mówił Mochnacki, »uznaniem się narodu w jestestwie swojem«, ale »jest to, rzec można, słońce, przyświecające żywotowi społeczeństwa, ognisko jego myśli i uczuć, źródło, bijące w górę wodę żywą piękności i prawdy i odbijające zarazem prawdę i piękność życia tego dla dobra i szczęścia społeczeństwa« *(Historja, literatura i krytyka* 1847). H. Cegielski zaznaczał, że dzieła sztuki »samą są istotą i samą pięknością«, które stanowią »najwyższy i jedyny cel sztuki«, a wkońcu, jako zwolennik romantyzmu i filozofji niemieckiej, był zdania, że »stwarzanie ideałów jest najwyższym i jedynym celem sztuki... Cel ten w niej samej leży, podobnie jak wszystkie umiejętności same sobie są końcem i celem, jakim jest Prawda. Atoli obok Prawdy, którą sztuka przedstawia, ma ona jeszcze Piękność drugim, koniecznym pierwiastkiem i warunkiem« *(Nauka poezji* 1845). Podobnie i Lewestam, który cząstkę swoich rozbiorów, ogłoszonych jeszcze w r. 1841, zebrał i wydał p. t. *Obraz najnowszego ruchu literackiego w Polsce* (Warsz. 1859), jako wychowaniec estetyki niemieckiej, był zwolennikiem hasła sztuki dla sztuki i potępiał tendencję, ale równocześnie zgadzał się, aby w dziele sztuki było wszystko to, co ludzi najgłębiej porusza, co rozwija i podnosi myśl, a charaktery uszlachetnia.

Obok zwolenników hasła sztuki dla sztuki, zostających pod wpływem estetyki niemieckiej, bujnie rośnie kierunek wprost przeciwny, a silny tembardziej, że w utworach szczególnie powieściowych triumfy święcił. Nieznany autor (E. St...) w artykule »O romansie, jego przekształceniu, rozparciu się i wpływie na społeczeństwo« *(Bibljoteka warsz.* 1842/III) twierdzi, że »romans obyczajowy w ścisłem znaczeniu tego wyrazu jest... wcieleniem prawd filozoficzno-moralnych, plastycz-

lowski (1), od Francuzów, a nie od Niemców przyswoił sobie hasło niezależności sztuki, któremu w teorji pozostał wierny prawie do r. 1850. We Francji bowiem hasło niezależności sztuki od jakichkolwiek więzów, rzucone przez p. de Staël stało się bronią romantyków. Kraszewski ruch ten musiał poznać wcześnie i już w roku 1837 kładł silny akcent na cel, któryześrodkowywał w pojęciu piękna, a dopiero potem połączył z niem tendencję. Przed tendencją długi czas się bronił, i dlatego właśnie zarzucono mu, że powieściom jego brak celu (2).

nem odzwierciadlaniem prawd oderwanych... Romanse, mające przed sobą tylko cel artystyczny, mogą mieć nawet wielkie powodzenie«, ale nie zajmą »żadnego miejsca w rzędzie płodów myśli ludzkiej... Będą to zbiory rysunków, rycin, zbiory odcisków gipsowych, przedmioty podziwienia, rozrywki, przępychu myśli, a raczej fantazji, ale nie w rzędzie cywilizacji«. Gerwazy Bomba (L. Sztyrmer) sądzi, że »duszą utworu... jest głównie myśl, którą autor rozwija, dążność, której się trzyma, cel, do którego zmierza... Jeśli w dziele niemasz żadnej głównej myśli, którejby inne były podrzędne, to choćby w niem zawierało się wiele dobrego, zawsze to będzie nic więcej jak zbieranina, gawędka, albo materjał dla innej pracy, i utwór tego rodzaju równam z człowiekiem bez żadnej zasady, woli, z dzieckiem albo pantoflem... Utwór bez myśli ogólnej, bez dążności i celu jest to samo, co ciało bez duszy — trup« (»List z Polesia« *Tyg. pet.* 1842, nr. 88). Podobnie i Aug. Cieszkowski w art. »O romansie nowoczesnym« *(Biblj. warsz.* 1846/I) widzi w powieści czynnik, regulujący życie społeczeństw.

Jak więc widzimy, kwestja ta była jeszcze w stanie fermentacji — romantyzm głosił hasło sztuki dla sztuki, gdy natomiast życie, które wówczas ogniskowało się około literatury i z niej soki czerpało, mówiło: wszystko dla społeczeństwa. I życie przez długi czas zwyciężało.

(1) P. Chmielowski. *Dzieje krytyki literackiej w Polsce.* Warszawa 1902, str. 287. — (2) W początkowych powieściach idzie mu jedynie o dokładne skreślenie charakterów, z czem łączy uwagi osobiste, mające na celu indywidualizację występujących osób. Później jednak dydaktyzm coraz częściej bierze górę, pozbawiając powieść jego w dużym stopniu wartości artystycznej: umie całe rozdziały rozpraw wtłaczać w powieść, z czego wprawdzie usprawiedliwia się przed czytelnikiem, zapewnia, że to, co chce powiedzieć, jest ciekawe, ale mała z tego pociecha, wartości artystycznej żadnego usprawiedliwienia nie doda. Kraszewski uczy nawet tam, gdzieby go w pierwszej chwili nikt o to nawet nie posądził, a stąd niektóre jego powieści mają coś z dziennikarstwa w wielkim stylu. Ale widocznie to było konieczne, za czem

W chwili pisania *Poety i świata* był on jeszcze gorącym zwolennikiem hasła sztuki dla sztuki.

przemawia ta okoliczność, że te właśnie powieści, które nie miały wyraźnej tendencji, wywoływały nieprzychylne sądy. — Kraszewski z pewnością wiele tem się nie krępował, ale z celem nauczania zrósł się tak silnie, że mimo głębokiego zrozumienia, iż tendencja zabija sztukę, zamykał na wszystko oczy. Bo też, jeżeli przerzuci się kilkadziesiąt tomów jego pierwszych powieści, czy znajdzie się jakąkolwiek bez wyraźnej tendencji? Może w kilku początkowych (choć i tutaj pisał, aby ridendo castigare) — później jednak wypadki te coraz rzadziej się zdarzają.

Inaczej było w teorji. Kraszewski od samego początku głosił hasło sztuki dla sztuki. Już w art. »O polskich romansopisarzach« (napisanym w r. 1832) mówił, że »romans i powieść są obrazem jakiejkolwiek epoki życia, widzianej niewielkiem, skupiającem okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopijną źrenicą, różnica zaś między poszczególnemi rodzajami powieściowemi polega na szczegółach obrobienia i stylu«. Z pomiędzy powieściopisarzy podnosi tylko Cervantesa, Fieldinga i Lesage'a, którzy, romans sprowadzili... na drogę właściwszą obrazów«, przez co przestał on być »dziwnym a zaczął być prawdziwym, nie co do faktów i osób, lecz co do ogólnych rodzajów charakterów i prawdopodobieństwa«. Natomiast nieco później (w art. p. t. »Przeszłość i przyszłość romansu« *Tyg. pet.* 1838, nr. 29, 30) wyraźnie już występuje przeciwko posługiwaniu się romansem do jakichkolwiek tendencyj: »dobre są bardzo powieści dla dzieci, które mogą w prostocie ducha wierzyć, że tak było w istocie, jak im piszą, którym nie potrzeba dowodów, że tak było. Lecz chcieć prostą fikcję, jako dowód prawd moralnych, jako powagę, jako rezultat filozoficznego systematu podkładać, fikcję nakręconą do założenia a priori, pytam, co ona dowiedzie«. A dalej już całkiem jasno zaznacza, że romans »nie powinien nigdy zapominać o swojem braterstwie z poezją i o celu, którym jest piękność estetyczna, zasadzona na prawdzie. Trzebaby zatem odstąpić od suchego sposobu upowszechniania przez romans wyobrażeń o sztukach, o rzemiosłach, naukach i t. p... Dzieło sztuki, jako skutek zapału, jako wcielenie natchnienia, powinno mieć tylko jeden cel, piękność estetyczną«. Równocześnie występuje przeciwko wszelkiej tendencji w sztuce: »śmieszne było, gdy nabożni sztuk pięknych lubownicy sprawiali sukienki Wenerom, aby pogodzić tym sposobem miłość sztuki i swoje przesądy zbyt wygórowanej wstydliwości. Zepsutego tylko człowieka zgorszyć może nagość cielesna i moralna, a zepsuty cóż ma do stracenia?... Pisarz romansu, poeta, artysta, tam gdzie konieczność, całość obrazu, potrzebny mu stopień prawdy wymagają, nie ma się co cofać przed śmiałym rysem, nie ma go naciągać do koniecznych a przesadzonych prawideł, lecz starać się powinien tylko, aby nie był sam zepsuty, aby umyślnie na obrazy poczwarne i gor-

Powieść powstała w ogromnym rozmachu twórczym, śmiałości i swobodzie, a zarazem opierała się na rozległości

szące nie godził, które są samejże sztuce przeciwne. Poezja i sztuki wymagają po tych, którzy się im oddają, czystości myśli i niezepsutego serca — jest to rodzaj kapłaństwa; kaleka moralny kapłanem być nie może«. W zdaniu ostatniem spotykamy wyraźną sprzeczność z tem, co z początku powiedział, a czego nie powstydziłby się niejeden z naturalistów. Wogóle na sprzecznościach w artykułach Kraszewskiego nie zbywa, co jest dowodem ciągłej fluktuacji jego poglądów, wahania i niepewności. Odchylenie od pierwotnych założeń całkiem wyraźnie widzimy już w »Liście ze wsi« VII *(Tyg. pet.* 1844, nr. 42), w którym wyraża się z pewną goryczą o współczesnej powieści w zestawieniu z poprzednią, która, tworząc ideały, starała się o moralność i nauczanie, gdy obecna jest tylko zwierciadłem, w którem się wszyscy przeglądamy. »Powieść, u szlacheckiego kominka opowiadana, była krótką, a długie budziła myśli, dzisiejsza często główkę zakłada na obłoki, szatą się wlecze po ziemi, lecz zajrzyj do głębi, czcze widziadło«. Gdzieindziej znowu *(Nowe studja literackie* w art. p. t. »Literatura jako sztuka«) mówi, że »wszelkie dzieło ludzkie, wszelki utwór człowieka jest tylko wcieleniem jego myśli, jest to myśl jego ożywiona, zamieniona na fakt, niejako istota, przez niego z dawnych pierwiastków stworzona«, myśl iest konieczną w utworze literackim. Ale nieco później *(Listy literackie:* »O celu powieści« *Atheneum* 1847/VI) mówi, że »cel powieści nie może leżeć w... treści, która, dowolnie ułożona, nic nie dowodzi, przy najlepszych chęciach, sławi tylko słabą powagę imaginacji, na której wiadomo, jak mało opierać się można... Celem powieści nie argumentacja, ale przemawianie do uczucia, które ma zrodzić myśl u czytelnika i wzbudzić wzruszenie w nim, które każe myśleć i zastanawiać się«. A dalej na pytanie, czy cel artystyczny da się z utylitarnym pogodzić, odpowiada: »Powieść bez celu... wydaje się igraszką, jako coś nieożywionego, martwego, po którego przeczytaniu czczość w sobie czujemy«. Cel powinien wniknąć w stan uczuciowy pisarza i dopiero wtedy wcielić się w powieść, ale »tym celem naprzód żyć potrzeba, przejąć się, uczuć go, zanim on w czyn przejdzie«. I niedługo potem oburza się, że w Niemczech powieść uczyniono środkiem namiętności politycznych i socjalnych. »Romans utylitarny, romans wojujący za społeczną teorją, za namiętnościami politycznemi wieku, ciekawym będzie wyrobem dla wnuków naszych« (w art. o »Marcinie podrzutku«). Ale i tutaj zamiast powiedzieć, że tendencja szkodzi sztuce, mówi, że zaszkodzić może jedynie tendencja mała i drobna. Widzimy więc, jak hasło sztuki dla sztuki przechodziło najrozmaitsze fazy wahań. Widocznie Kraszewski czuł, zgubność tendencji dla dzieła sztuki, silniejsze jednak względy życiowe podsuwały argumentację daleko bardziej przemawiającą, i zwyciężyły. Później nie kryje się już z tendencją w powieści. »Powieść —

myśli, jakiej w poprzednich utworach nie spotkaliśmy. Była syntezą wewnętrznych walk młodzieńczego ducha. Nie było tu ani kompozycji artystycznie przeprowadzonej, ani nawet silnie narysowanych charakterów, ani tej obfitości fizjognomij z natury portretowanych, jaką napotykamy w dawniejszych powieściach, ale była siła potęgującego słowa, liryzm głęboki i przejmujący serca nastrój poetyczny, rzadko zakłócony dysonansem.

Pomysł powieści sięga lat dawniejszych. Przecie jeszcze w r. 1832 autor wyobraża sobie, że polski Werter »rozpiłby się z rozpaczy lub zaciągnąłby się do wojska« (»Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem«). Pierwszy wypadek spotykamy w *Poecie i świecie,* drugi w *Pamiętnikach nieznajomego.*

O źródłach *Poety* trudno mówić, poza kilkoma zaledwie motywami, na dalekiem prawdopodobieństwie się opierającemi. Wpływ ogniskuje się jedynie w tem, że powstała ona pod silnem wrażeniem *Cierpień Wertera* i byronizmu. O werteryzmie nie będę mówił, opracował go prof. Wojciechowski w swojej rozprawie p. t. *Werter w Polsce.* Natomiast co do wpływów Byrona dodać należy, że i tutaj jasnej linji wykreślić nie można, ponieważ *Poeta i świat,* jako utwór, stojący na pograniczu powieści romantycznej, jednoczy w sobie jeszcze cechy okresu poprzedniego. Kraszewski, skupiając uwagę w obrazie cierpień poety, zwężał zakres wpływów byronicznych; bohaterowie nietylko nie są zdolni do czynu, ale nawet do najprostszej umiejętności zastosowania się do ogółu. Raczej był to byronizm, zaaklimatyzowany w literaturze rosyjskiej. Nie należałoby się nawet dziwić, gdyby tak było. Wpływy rosyjskie w powieściach Kraszewskiego zaczynają się dość wcześnie. Już w *Hymnach boleści* znajdujemy myśl, będącą ulubionym motywem w poezji Kozłowa, streszczającym się w twierdzeniu, że miłości niema na

mówi — ma zadanie ułatwianie wielkiej większości poznania społecznych stosunków, rozpatrzenia się w rozmaitych pojęciach o zadaniach epoki, podania myśli i wiadomości sławnych ogółowi... Wszystkiego tego musi ona dokonać nie z katedry, dogmatycznie, nie z pedanterją pedagoga, ale jakby od niechcenia, tak samo jak świat żywy, różne ukazując strony życia« (»Listy do nieznajomego« II, *Kłosy* 1878, nr. 659).

ziemi, a jednak wiara w nią zapala nas, w jej locie i rozkoszy, które tylko w wyobraźni odtwarzamy, koimy nienasycone pragnienie duszy zbiedzonej i znużonej. Ale jeżeli szczęście bezwzględne i niezmienne nie istnieje, a jedynie wyobrażenie jego przynosi nam ulgę i radość, to cóż myśl w tym kierunku popycha, jeśli nie cierpienie, którem darzy życie; należy przeto cierpienie błogosławić, bo ono przynosi nam rozkosz. Ale u Kraszewskiego myśl ta jest tylko wynikiem przemijającego nastroju, u Kozłowa natomiast stanowi treść poezji. Motywy byronizmu rosyjskiego będą się niejednokrotnie błąkały u Kraszewskiego. Niechęć do cywilizacji spotykamy u Puszkina w *Cyganach*, w momencie, gdy Aleko mówi do Zemfiry:

Czego żałować? o gdybyś znała
Niewolę miast dusznych!
Tam ludzie w ścisku, wśród murów
Nie znają chłodu poranków
Ni łąk wiosennych zapachu,
Miłości się wstydzą, myśl gnębią
Wolą własną handlują,
Przed bałwanami czołem biją
I proszą złota i kajdan!
Cóż ja rzuciłem? zawodów burzę
Przesądów głupie wyroki,
Tłumu ślepego prześladowanie
I hańbę obłudnie błyszczącą.

Niemal te same słowa odnajdziemy w *Poecie i świecie*. Puszkin mógł wpłynąć na Kraszewskiego, za czem przemawia także i ta okoliczność, że podobnie i on, występując przeciwko cywilizacji, szukał ucieczki wśród natury, uwielbiał Rousseau'a (1). Są to jednak dość dalekie przypuszczenia, dalekie

(1) Motyw ten spotykamy później u Żmichowskiej, która w jednym z najwcześniejszych wierszy *(Szczęście poety* 1841) pisała:

Być poetą to światu wielkiemu panować
i gwiazdy nocy, poranku zorze
ciche strumienie, wzburzone morze
według swej woli kierować.

Życie poety jest »kapłańską ofiarą«. W *Mainie, Liljach* przeprowadza tezę o wyższości marzenia nad czynem, tezę, którą już przedtem po-

wobec tej świadomości, że byronizm działał wówczas na całą literaturę europejską.

Podobnie jak Gustaw, i bohater Dziekońskiego w *Wyzwoleniu zapaleńca* (1840) będzie dążył do prawdy, nie znajdzie jej, nie znachodząc szczęścia. Zrazu szukał w nauce rozwiązania zagadnień bytu, ale nauka, nic nie wyjaśniwszy, wypaliła w nim tylko wiarę; potem zszedł do życia powszedniego i natknął się na pustkę; wśród stosunków towarzyskich dusił się, uciekł więc od cywilizacji i wstąpił w sferę najniższą, został czeladnikiem tokarskim. Jest to to samo szamotanie się z życiem rzeczywistości, przez którego piekło przechodził Gustaw. Ale bohater Dziekońskiego również nie zaznał nigdzie spokoju i, podobnie jak Rolla Musseta, doszedł do przeświadczenia, że jedynie wiara daje szczęście, lecz wierzyć, niestety, nie był już w stanie, więc, jak Rolla, rzuca przekleństwo cywilizacji: »Filozofja wszystkich wieków, wszystkich ludów, nałamawszy się, jak kuglarz, wyginający swe stawy, w ciągłej obawie spadnięcia z wysokości i skręcenia karku na pośmiewisko ludzi, wkońcu karze mu w i e r z y ć«, ale jak wierzyć, kiedy »zabiliście moją wiarę, jak faryzeusze Chrystusa! Teraz rozkazujecie jej zmartwychwstać, lecz na to głos wasz bezsilny: kto raz stracił wiarę, już jej nie odzyska! A przecież ja tak chciałem wierzyć w cnotę, w ludzkość, we wszystko, co piękne« — i ostatecznie odbiera sobie życie, kończąc modlitwą do szatana. Motywu tego, tak znamiennego w późniejszej literaturze, nie napotykamy jeszcze w *Poecie* — Gustaw rozpija się, niewiadomo dlaczego stracił wiarę. Bliżej to jednak wyświetlają dopiero *Pamiętniki nieznajomego*, do których ścieżka prowadzi przez wspomnianą powieść Kraszewskiego.

Z *Pamiętnikami nieznajomego* wchodzimy w krąg filo-

stawił Alfred de Vigny, a która tak doniosłą rolę odegrała w poezji Słowackiego. Wreszcie w *Pogance* dała obraz stosunku poety do miłości, a jak mówi Chmielowski *(Autorki polskie)* zobrazowała demonizm fantazji, skierowanej ku światu wewnętrznemu, artystycznemu (Cyprjan), demonizm fantazji, skierowanej ku życiu rzeczywistemu (Aspazja), i demonizm uczucia w miłości ziemskiej, szukającej spokoju niezakłóconego (Benjamin). Problem ten sam w ogólnych zarysach poruszy Kraszewski w *Sfinksie.*

zoficznych powieści Kraszewskiego. Wprawdzie po *Poecie i świecie* wychodzi *Historja o bladej dziewczynie*, oraz *Pod włoskiem niebem*, to jednak *Pamiętniki* najbliżej stoją *Poety*, a najsilniej łączą się z ówczesnemi poglądami autora. Są one owocem pracy i rozmyślań lat kilku. Jeszcze w r. 1841 znajdujemy notatkę następującą: »Kto wie także, czy redaktor *Atheneum* nie potrafi co więcej wygotować jeszcze, na życzenie P. T. Glücksberga. Powiadają o przygotowującym się J. I. Kraszewskiego rękopiśmie — Moja spowiedź«(1). Jest to auto-reklama autora, a nie ulega kwestji, że tyczy się ona pierwszego zarysu *Pamiętników*(2), coby wskazywało, że powieść powstała daleko wcześniej, aniżeli dotychczas przypuszczano. Zapewne studja filozoficzne, któremi wówczas zaczął się z zapałem zajmować, wstrzymały dalszą pracę nad powieścią, która wyszła dopiero w r. 1846, ale już przystosowana do nowych wyobrażeń autora. W ten sposób *Pamiętniki* byłyby wcześniejsze, aniżeli *Historja o bladej dziewczynie*, a przez to genetycznie łączyłyby się z *Poetą i światem* na co zresztą bardzo wyraźnie wskazuje wspólny wpływ *Wertera*. Następną wzmiankę o powieści spotykamy w r. 1844 w *Bibl. warsz.* gdzie Kraszewski pisze między innemi: »Zacząłem powieść w sposobie dziennika pod tytułem *Złote sny młodości*. Jak sam tytuł oznajmuje, będzie to historja nadziei i dzieje rzeczywistości, obok niej położone; smutna historja, którą po części zna z nas każdy po sobie«(3).

Pamiętniki są to t. zw. przez pisarzy francuskich les éléments vécus, składają się na nie wspomnienia, osobiste przeżycia zewnętrzne, uczuciowe i moralne. Należą do grupy powieści werterowskich i romantycznych w rodzaju le roman personnel. Autor stara się w nich rozwiązać szereg dręczących problemów, jak np. pytanie, co to jest życie, na które odpowiada, że jest to przedewszystkiem walka sprzeczności, odrębnych i sobie różnych żywiołów oraz sił, walka, w której

(1) »Dzieła polskie spodziewane w tym roku« *Atheneum* 1841/IV, str. 233. — (2) W latach ośmdziesiątych wydał wprawdzie swoją autobiografję p. t. *Listy do nieznajomego* trudno jednak przypuszczać, aby o nich tu była mowa. — (3) »List J. I. Kraszewskiego do hr. Aleksandra Przezdzieckiego« *Bibl. warsz.* 1844/IV.

przejawia się myśl rozumna, boża, a doskonali się duch. Rozpaczać nad ruiną ideałów młodzieńczych, nad niemożnością osiągnięcia szczęścia marzonego, nad śmiercią, nawet i złem, jest niedorzecznością, bo to wszystko wypływa z bezwzględnej konieczności życiowej, jest czynnikiem rozwoju i postępu. Przeszłość jest ogniwem, które przyszłość umożliwia, zadatkiem dnia jutrzejszego. Ruiny są życiodajnem podłożem nowego rozwoju, bo co było, to będzie i trwać wiecznie musi. Co z ducha się rodzi, nie zginie. Wszystko, co jest, jest rorozumem i być musi sprawiedliwem i koniecznem. Smutek jest złem, ale również nie pozbawionem pożytku, bo i ciemność służy do podniesienia jasności. W ogólnym ruchu człowiek powinien ziścić swoje posłannictwo przez wypełnienie obowiązku społecznego, przez wyrzeczenie się swego ja indywidualnego, swego szczęścia, a żyć samym tylko obowiązkiem i poświęceniem dla ogółu, i to jest jego przeznaczeniem. Genezy tych myśli szukać należy u Platona i Hegla, ostatnią zaś przesłankę o obowiązkowości znajdziemy jeszcze bliżej, bo u Trentowskiego. I właśnie Trentowski, a nie kto inny skłonił Kraszewskiego, że bohater (jedyny raz do czasu powieści *Ostrożnie z ogniem)* wstąpił do służby narodowej (powstania) i mimo tragicznych przejść życiowych nie zszedł po drodze Wertera albo Gustawa ku przepaści. To założenie Trentowskiego nie harmonizuje jednak z całością powieści. Autor mówi o wierze w dalszy, pozażyciowy postęp ducha, uzupełniającej powyższe monistyczne poglądy, chociaż ją trudno pogodzić z zaprzeczeniem osobistego ja jednostki, wypowiedzianem tak stanowczo. Jedynym łącznikiem między dwoma kierunkami myśli, monizmem a indywidualizmem, jest uwaga autora, że »życie postępu nie skończy się nicością i zgonem«, więc i duch poza śmiercią rozwijać się może, będąc równocześnie dalszym ciągiem bytu ziemskiego. Ta teorja filozoficzna jest negatywem tego, na co akcja wskazuje. Teorja utrzymana w duchu spokoju i rozwagi, akcja przepojona pesymizmem, a nawet w niektórych momentach sceptycyzmem.

Również w szeregu motywów łatwo odszukać osobiste przeżycia autora. Nastroju pogody, słońca i radości z życia,

spokoju oraz samotności, o czem pisze w *Tyg. pet.* (1), nie trudno odszukać w pierwszych kartkach dzienniczka Juljusza. Podobnie studja jego uniwersyteckie, opis pokoiku, posiedzenia i dysputy akademickie, albo ów wieczór, w którym Wiktor Każyński gra u Juljusza — wzięte są z rzeczywistości; okres egzaminowy, miłość i przejścia z tego powodu — i to osobiste przeżycia Kraszewskiego. Możliwe, że i epizod p. t. »Ezop i Rafael« znalazłoby się wśród wspomnień autora, jakkolwiek równie łatwo można go odszukać w powieści Jaraczewskiej p. t. *Pierwsza miłość, pierwsze uczucia*, w stosunku Henryka Klonowskiego do Wacława Monickiego.

Wszystko to razem wskazuje, o ile Kraszewski był podatny poglądom, które w powieści rozwinął. Hegel, romantyzm i *Cierpienia Wertera* padły na bardzo plenny grunt nastrojów Juljusza-Kraszewskiego.

Mówiłem o filozofji; należałoby jeszcze przypatrzyć się stosunkowi *Cierpień Wertera* do *Pamiętników*, wykazującemu między dwiema powieściami szereg wspólnych motywów.

Jak wspomniałem, prof. Wojciechowski udowodnił, o ile *Werter* wpłynął na *Poetę i świat*. Dodać tu tylko należy, że sama konstrukcja psychiczna Gustawa i jego pesymizm życiowy, zapatrywanie na stosunek do szarej pracy, na wiedzę, konflikt ze światem, smutek — to wszystko są motywy werterowskie. Stosunek Gustawa do przyrody podobny jest do pierwszej części *Cierpień*. Do niej jedynie Gustaw nigdy się nie zraża. Brak w nim tylko jednego bardzo znamiennego dla Wertera rysu, a którego brak było wszystkim naszym werterjadom — pełnego weltschmerzu. Rys ten spotykamy dopiero w *Pamiętnikach nieznajomego*, które bezwarunkowo bardziej zbliżają się do *Cierpień Wertera*, aniżeli *Poeta i świat* (2).

Pomijam podobieństwo techniczne, ujęcie powieści w formę pamiętników, którą Goethe posłużył się za swoim wzorem, *Nową Heloizę* Rousseau'a, naśladowaną znowu (co do formy) z Richardsona. Jakkolwiek nie byłoby od rzeczy przypuszcze-

(1) *Tyg. pet.* 1842, nr. 47. — (2) Prof. Wojciechowski we wspomnianej rozprawie udowadnia tylko wpływ Wertera na *Poetę i świat*.

nie, że bardziej przekonał Kraszewskiego co do wyboru formy Rousseau, aniżeli Goethe. Niema dwóch zdań, że znał on *Nową Heloizę*. Jeżeli słowa Julji do St. Preux: »Nos âmes se sont, pour ainsi dire, touchées par tous les points, et nous avons par-tout senti la même cohérence (1); oraz wiarę St. Preux w peredestynację: Non, connaissez-le enfin, ma Julie, un éternel arrêt du ciel nous destina l'un pour l'autre — odszukamy w *Pamiętnikach* — tą o ile wiarę w związek dusz znajdziemy w *Cierpieniach*, o tyle wiarę w predestynację możemy odszukać tylko w *Heloizie*. Natomiast werterowską jest owa naiwność uczucia, której niema u Rousseau'a, a którą Kraszewski przez to umocnił jeszcze w swojej powieści, że Juljusz i Marja są niemal dziećmi. Również stosunek bohaterów do przyrody jest ten sam, co i w powieści Goethego. Prof. Wojciechowski zaznacza, że o ile Rousseau kocha przyrodę dziką, romantyczną, Werter szuka na łonie natury ukojenia, nie przerabia w sobie wrażeń, jest coś synowskiego w jego do niej stosunku; to odczucie natury, zrazu naiwne, staje się potem pod wpływem nieszczęść sentymentalne, wreszcie ciężarem smutku pełnym. Ten sam stosunek do natury spotykamy w *Pamiętnikach*, a może nawet nieco głębszy i ściślejszy, Juljusz może bardziej uczuciowo reaguje na przyrodę, co wskazuje już na skalę uczuciowości autorów. Goethe był zrównoważony i zimny, Kraszewski gorący, uczuciowy i wrażliwy. W *Pamiętnikach* Juljusz początkowo przyrodą się entuzjazmuje, potem jednak, jakkolwiek staje się ona dla niego udręką, nie zatraca z nią związku, ale szuka spokoju i ciszy. Związek uczuciowy również zbliżałby powieść Kraszewskiego raczej do *Cierpień*, aniżeli *Heloizy*. Uczucie w *Pamiętnikach* szybko się wzmaga; śmierć Marji otwiera przed Juljuszem przeraźliwą pustkę, która rodzi cichą rezygnację i gorycz w odniesieniu do życia.

Powieść werterowska prawdopodobnie długo zaprzątała Kraszewskiego. Wskazywałaby na to choćby ta okoliczność, że opracowywał ją dwa razy; w pierwszem wydaniu *(Poeta i świat)* bohater posiada wiele cech wspólnych z romansem

(1) *Julié ou la nouvelle Héloïse* par J. I. Rousseau. Paris 1814. T. I. s. 70. — (2) Tamże, I. 125.

Goethego, ale sama powieść pozbawiona jest goethowskiego podkładu filozoficznego, oraz jego skali uczuciowej. Po raz drugi naśladował Wertera daleko wierniej z oryginałem w *Pamiętnikach*. Możliwe, że Kraszewski miał zamiar powieść w werterowskim guście wcześniej napisać; jednak jego wierzenia literackie, wpływy, którym ulegał, a przedewszystkiem zaprzątająca go wówczas reakcja przeciwko sentymentalizmowi, nakazywały powieść Goethego raczej bagatelizować, niżeli się nią zachwycać i naśladować. W miarę jednak ulegania wpływom romantycznym niechęć do *Cierpień* słabnąć poczęła. Zresztą i sam Werter, oparty na znamiennej uczuciowości, musiał odpowiadać konstrukcji psychicznej naszego autora. To też w *Podróży po mojej szkatułce* (1) spotykamy już przychylniejsze o Werterze zdania. Oto młodzieniec, przeglądając swoją szkatułkę, tak mówi: »List — samem szczęściem oddycha — list, pisany w czasach, kiedy młodsze serce i głowa wznosiły się dumnie, nie przeczuwając cierpień ciężaru, jakie nań spaść mogą. Teraz — co za odmiana, ja jutro będę tułaczem — wygnańcem — jutro te usta wydadzą głos napróżno... ten głos, jak hieroglif umarły, nie dojdzie do serca tych, którzy mnie otaczają... Oni, obcy językowi memu i cierpieniom, słuchać będą mowy jak szmeru liści niezrozumiałego i śmiechem szyderskim w smutku pocieszać. Teraz za grobem nadzieje! Świat w marzeniach — ojciec — matka — przyjaciele — tylko w spomnieniu«. Nastrój ten, silnie liryczny, spowodowany był zapewne przejściami Kraszewskiego po powstaniu, kiedy za udział w ruchu miał być skazany na Syberję. »Dziwadło« to (bo tak je autor nazywa) pisane było zapewne jeszcze przed r. 1831, i jest jedną z pierwszych, albo i pierwszą, próbą Kraszewskiego. A oto dalej młodzieniec znachodzi kartkę z powieści niemieckiej: »Oto kartka z Wertera!... Był czas, kiedym się śmiał z niego, jak bankier, kiedy przed jego kantorem przechodzi ubogi... dziś może płakałbym nad nim... Cierpienie litościwszym robi — chociaż Werter sam sobie był przyczyną cierpień — na cóż żądał zą wiele?« W dalszym ciągu odnajdujemy nawet motywy werterowskie.

(1) *Znicz*, noworocznik. Wilno 1834.

W »Rzucie oka na ścieżkę, którą poszedłem« (z datą 1 kwietnia 1832) spotykamy się znowu z Werterem. Mówiąc, że »Goetego Werter jest sławnym typem, równie narodowym, jak dzieła Richtera«, dodaje, że »nasz Werter rozpiłby się z rozpaczy lub zaciągnąłby się do wojska«. Wreszcie jeszcze jedną, pośrednią wzmiankę o Werterze natrafiamy w artykule »O polskich romansopisarzach« (1), w którym mówi: »Nie godzi się podwyższać tak dalece romansów, żeby im dawać jakieś reformatorskie, sataniczne tendencje; jeżeli jakiś warjat w łeb sobie strzelił, przeczytawszy Wertera lub nowy romans francuski, któż temu winien?« W miarę czasu i przejęcia się romantyzmem Kraszewski wracał do starego pomysłu.

Kraszewski rozpoczyna *Pamiętniki* nastrojem cichego spokoju oraz entuzjazmem na widok natury, pytaniem, co to jest życie, o którem mówi, że jest ono »wielkim hymnem dla Stwórcy, to wielki widok na ludzkość, na wieki, na ludy, na światy«; cudowny wieczór wyzywa go, rzuca pióro, bo »któżby śmiał pisać i nad zimną szmatą papieru łamać sobie głowę, gdy może całą piersią oddychać powietrzem młodej pory roku, całem młodem sercem marzyć?... O Boże mój, co się z tymi ludźmi dzieje? Szaleni? opętani? czy niepoczciwi, jako kłamcy, co świat chcą podnieść i oszukać? gdzież oni zło widzieli? skąd dobyli rozpacz swoją? z czego się rodzi ich głęboki smutek, dzikie odczarowanie i ten uśmiech gorzki, którym witają piękny świat Boży, ludzi swych braci?... życie nareszcie... ten dar nieoceniony, tę złotą czarę pełną nektaru... Ci nieszczęśliwi, smutni, utyskujący, odczarowani, to biedni szaleńcy, to biedni chorzy na umyśle, chorzy może na ciele... bo jestże widok cudniej wspaniały, większy, piękniejszy, bardziej rozkoszą napełniający duszę, nad widok świata Bożego. A! jedno spojrzenie na niebiosa, na gwiazdy, zdaleka nam mrugające, na zielone pola, na kwiaty, na drzewa i cały ród nasz ludzki... tę wielką rodzinę serdeczną, nie dająż już szczęścia?... Bóg wszędzie! Mógłże on nas stworzyć i posadzić w tym raju strojnym tak lśniącym, tak uroczym... na nie-

(1) *Wizerunki i roztrząsania naukowe.* Poczet nowy t. XI. Wilno 1836, str. 118.

szczęście, cierpienia i zawody?« (1). »Mnie tak lubo, tak rozkosznie na świecie! w sercu mojem tak pogodnie, przyszłość moja tak pewna, tak jasna, a dokoła leżą, jak w ziemi bajek zaczarowanej skarby, skarby nieprzeliczone, tylko się schyl po nie« (str. 9). Poleciał nad Wilję. »Co to był za obraz dokoła, co za barwy obłoków różowych, sinych, złocistych i liljowych, piętrzących się ogromnemi masami, to znów rozbijających się w drobne bryzgi ogniste, siatką złotą wierchy niebios opasujące, jaka cisza w powietrzu, przez którą płynęły śpiewy ptasząt, świeżo nam zwróconych. U stóp moich rzeka jasna jak niebo! nad głowami chmurki lekkie, zdało się, anioły, co leciały nucić hosanna u Bożego tronu; dalej ciemniejące i zieleniejące drzewa. A wonie ich, a barwy obrazu, a dźwięki tej ciszy! O Boże! czemuś człowiekowi nie dał języka na uwielbienie tych tworów, na wylanie z piersi wezbranej wdzięczności, czci, podziwu, rozkoszy! Bóg natura... zawsze maxima miranda in minimis... Chciałbym być razem poetą, malarzem, muzykiem, snycerzem... o! i nie wiem już, kim i czem, żeby wszystkiemi temi języki głosić chwałę Bożą i piękność, cudowność stworzenia... A! i tych języków byłoby za mało« (str. 10).

U Goethego spotykamy się z tym samym nastrojem: »Wie froh bin ich — zaczyna — Bester Freund, was ist das Herz des Menschen«, i także mówi: »o was ist der Mensch, dass er über sich klagen darf« (2)... Übrigens befind' ich mich hier gar wohl, die Einsamkeit ist meinem Herze köstlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauderndes Herz. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauss von Blüten, und man möchte zum Maienkäfer werden, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können (s. 5). Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süssen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen geniess. Ich bin allein und freue

(1) *Pamiętniki nieznajomego*. Warszawa 1846, str. 6. — (2) *Goethes Werke*. Dreizehnter Teil. *Leiden des jungen Werther*. Deutsche National-Literatur. Stuttgart. Band 94.

mich meines Lebens in dieser Gegend die für solche Seelen geschaffen ist, wie die meine. Ich bin so glücklich... so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken... Wenn das liebe Thal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruth, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen nur merkwürdig werden, wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mücken näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen der Allliebenden, der uns in weniger Wonne schwebend trägt und erhält — mein Freund, wenn's dann um meine Auge dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen, wie die Gestalt einer Geliebten, dann sehne ich mich oft und denke: Ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so wohl, so warm in dir einlebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes« (str. 6). A w innem miejscu: »Dass das Leben des Menschen nur ein Traum sei ist manchem schon so vorgekommen, und auch mir zieht dieses Gefühl immer herum. (str. 10). Juljusza ogarnia moment zwątpienia, podobnie jak i Wertera, ale obaj, patrząc na naturę, odrzucają wszelkie przebłyski niechęci do życia. I w podobny sposób jak Juljusz nie rozumie smutku życia, Werter mówi: »Wenn wir immer ein offenes Herz hätten, das Gute zu geniessen, das uns Gott für jeden Tag bereitet, wir würden als dann auch Kraft haben, das Übel zu tragen, wenn es kommt«.

Jeżeli teraz porównamy pierwszą część *Cierpień* i pierwszy tom *Pamiętników*, łatwo się przekonamy, że jednak między entuzjazmem Juljusza a Wertera zachodzi silna różnica: Juljusz to więcej entuzjasta w pełni sił młodzieńczych, nie znający jeszcze cierpienia, mówi gorąco tak, jak mógł tylko mówić młody, a choć podobnie jak Werter, snuje refleksje na temat różnych zagadnień, wymykają się one z pod obser-

wacji, entuzjazm pokrywa wszystko; to też nić filozoficzna dopiero później się przędzie ubitą drogą myślową. U Goethego częściej bierze górę refleksja.

W obu powieściach napotykamy rozmowę o samobójstwie, przeciwko któremu Alfred ostro występuje. Juljusz natomiast samobójstwa zrozumieć nie może, bo »żaden człowiek myślący nie skrócił sobie życia, krom w szale pomięszania« (str. 26). Hymn na cześć przyrody rozlega się aż do listu Marji. Wtedy dopiero poczyna wierzyć, że słuszność miał Wrzosek, gdy mówił, iż rzeczywistość zabójczą jest dla marzenia, i dlatego do niej przykuć się musimy, bo też »głupie życie i marne życie« (str. 153). Gdy Werter coraz częściej myśli o samobójstwie i dochodzi do przekonania: »ich sehe dieses Elends kein Ende, als das Grab« (str. 55), Juljusz pisze: »ale mi szczęściem nigdy na myśl nie przyszło odebranie sobie życia« (str. 155), rozumując, że »przeznaczeniem człowieka nie jest szczęście, ale spełnienie powinności, ale wzniesienie się moralne bojem, walką, cierpieniem, bodaj męką całego życia« (str. 159). Mimo to mówi: »ja nie mam już wiary w urzeczywistnienie ideałów, w możność szczęścia na ziemi« (str. 162). Podobnie jak Werter błąka się bez celu po lasach, tak i Juljusz wychodzi niby na polowania i całemi dniami przebywa poza domem. Werter równie szybko dochodzi do sceptycyzmu: »Alle Menschen werden in ihren Hoffnungen getauscht, in ihren Erwartungen betrogen... (str. 78) Was ist's anders, als Menschenschicksal, sein Mass auszuleiden, seinen Becher auszutrinken?« (str. 89).

W chwili poznania Marji Juljusz uczył się, sądząc, że najsuchsza nawet nauka zajmuje, a suchą czyni ją sposób interpretowania, oderwanie jej od tego, co jej część żywotną składa; »w każdej umiejętności jest wreszcie Bóg na początku, człowiek na ostatku. W każdej umiejętności wyczerpanej do dna, znajdziesz wszystko, bo wszystko jest wszystkiem, jeśli się zastanowisz surowiej. Całe stworzenie rządzi się jednem wielkiem prawem« (II. 71). Zmysłowości w jego stosunku do Marji niema, uważa ją, za »anielską i czystą istotę« (85. IV). Pracą się rozkoszuje, mówiąc, że »boleść mniejsza da się odegnać pracą... Kto się skarży na pracę, ten życia nie pojął, ona

jest wielką dźwignią, którą się porusza wszystko. Umysł nie śpi nigdy« (str. 112). W tem różni się od Wertera, który pracy nie pojmował i, jak Byronowski Kain, za ciężar ją uważał.

Matka, podobnie jak i Wrzosek, ciągle mu powtarza, że życie nie jest słońcem, ale padołem płaczu. Te słowa go smucą, ale wkrótce sam się przekonuje, że życie jest Golgotą. Jednak, odmiennie jak na Wertera, nawet w smutku silnie nań działa natura.

List Marji i Wrzoska dyktują mu słowa niemal rozpaczy, a w każdym razie gorzkiego pesymizmu. »O! głupie marne życie!« (str. 153). Dochodzi do przekonania, że »przeznaczeniem człowieka nie jest szczęście, ale spełnienie powinności, ale wzniesienie się moralne« i mówi: »ja nie mam już wiary w urzeczywistnienie ideałów, w możność szczęścia na ziemi« (str. 162). »U wrót śmierci każdy jest tem, czem się uczynił przez życie, a kto nie powie w sercu swem, że zdobył stanowisko wyższe, kto nie może ani myślą, ani czynem usprawiedliwić swych praw do innego żywota, ten zapewne nie posiędzie go. Śmierć człowieka, co spełnił lata swe w staraniu o doskonałość, jest uśmiechem spokojnym« (143. II) itd.

Wobec takiego punktu wyjścia Juljusz nie kończy samobójstwem ani pijaństwem, ale pesymizmem i cichą rezygnacją. Na drogę pracy obywatelskiej sprowadziło go nie co innego, tylko filozofja Trentowskiego i jego teorja o obowiązku względem społeczeństwa i religji. Praca, której się oddaje, nie wypływa wprawdzie z gorącej w jej wartość wiary bohatera, skoro dał się zwyciężyć pesymizmowi, ale zatamowała mu ona drogę ku przepaści, w którą Wertera życie wtrąciło (1).

(1) Typem w rodzaju Juljusza jest w *Bez dogmatu* Sienkiewicza Płoszowski, który pod względem założeń filozoficznych, stosunku do uczucia, pesymizmu, w pewnym stopniu podobny jest do bohatera *Pamiętników*. W powieści jednak Sienkiewicza dochodzi Płoszowski do stanowczego zaprzeczenia jakiegokolwiek dogmatu, podczas gdy Juljusz utrzymał się jeszcze przy resztkach wiary, która, nie pozwoliła skończyć samobójstwem. Płoszowski, ten genjusz bez teki, słowami Bourget'a zwraca się z przekleństwem do filozofji, że przez analizę i niewiarę zniszczyła w nim poczucie między złem a dobrem (w powieści *Le disciple* Bourget ujmuje to w następujących słowach: pour philosophe il n'y a ni crime, ni vertu). Tak w poglądy Juljusza, jak i Płoszow-

Fabuła *Pamiętników* nie jest nową w naszej literaturze. Motyw miłości, której stoi na przeszkodzie wola rodziców

skiego życie, przesiąknął pesymizm. Ten jednak proces niszczycielski nie sięgnął do tego stopnia w duszę Juljusza, co Płoszowskiego. Karmiąc się zasadami Hegla, mógł jeszcze pamiętać o Fichtem i Trentowskim; nasiąkając Byronem i Goethem, mógł czerpać żywotne soki w przeszłości, pracy narodowej i wierze. Płoszowski odrzucał wszelką wartość tych dogmatów. Wiarę utracił w lekturze przyrodniczo-filozoficznej, natomiast na każde pytanie filozofja mu odpowiadała: nie wiem. Pracy narodowej poświęcić się nie mógł, żył bowiem w okresie haseł, w którym Polskę nazywano, słowami Spasowicza, »kanonizowaną jawnogrzesznicą«, w którym ostrzegano, aby nie dać się upajać pieśni i wraz z Asnykiem nakazywano zerwać

...dawną z grobami zażyłość
I całą przeszłość marzeń chciej zostawić,
Aby cię znowu nie zbłąkała miłość.

Analogij między dwiema powieściami w zapatrywaniach filozoficznych możnaby wiele przeprowadzić. Że łączą je silne pokrewieństwa, na to wskazywałaby zależność jednej powieści od drugiej, w treści, układzie motywów i charakterów poszczególnych osób. Obaj bohaterowie usiłują rozwiązać wszystkie pytania swego życia, analizując każdy napotkany objaw, rozbierając poszczególne wypadki na czynniki pierwsze. Idealista i sceptyk spotykają na swej drodze kobietę. Juljusza z Marją poznaje Wrzosek, Płoszowskiego z Anielą ciotka. Miłość łączy obie pary. Oczywiście uczucie obaj inaczej pojmują. Wkrótce Juljusz zmuszony jest wyjechać do matki, a Płoszowski do chorego ojca, przyczem jeden i drugi zostawiają stosunek do swoich ukochanych w zawieszeniu. Przedtem jednak pierwszy dowiaduje się, że o Marję stara się sowietnik, drugi, że o rękę Anieli czyni zabiegi Kromicki. Niepomyślny zbieg okoliczności sprawia, że obaj rywale mają poważne szanse wygranej — sowietnik jest bogaty, a Kromicki ma przed sobą perspektywę zrobienia krociowego majątku. Dodać należy, że rodzice Marji, podobnie jak matka Anielki, są w krytycznem położeniu finansowem. To też wkrótce jeden z listu Wrzoska, a drugi od ciotki, dowiadują się, że Marja i Anielka wyszły za mąż — obok innych przyczyn z powodu przykrych stosunków materjalnych rodziców. Tymczasem Płoszowski zawiązuje romans z żoną bankiera, a Juljusza usiłuje matka zbliżyć do Cesi (Dawidowa coś niecoś przypomina Emmę). W niedługim czasie Juljusz powraca do Wilna i tutaj spotyka sowietnika, który gorąco prosi go, aby przyszedł do Marji, jakby zapominając, że Juljusz niedawno był jego rywalem. Płoszowski znowu wraca do Anielki i w Warszawie spotyka Kromickiego. Ostatecznie obie powieści kończą się śmiercią bohaterek, które umierając żegnają się z ukochanymi. Płoszowski kończy samobójstwem

lub inne jakiekolwiek okoliczności, jest stary. Najbardziej stosunkowo zbliża on powieść Kraszewskiego do Bernatowicza *Nierozsądnych ślubów* (1), pierwszej naszej powieści werterowskiej. Podobieństwa, zachodzące między dwiemi powieściami, należy tłumaczyć wspólnością źródła. Oczywiście biegunowo oddalają się od siebie pod względem wykonania. W powieści Bernatowicza Władysław kocha Klarę. Miłość ta jednak, w guście werterowskim, spotkała silną przeszkodę ze strony Korybuta, ojca ukochanej, który przyrzekł ją, zniewolony intrygą, staremu Radostowi. Akcja więc w obu powieściach rozwija się podobnie, z tą tylko różnicą, że intrygę Radosta w powieści Kraszewskiego zastąpiły kłopoty finansowe rodziców Marji. Obaj kochankowie do siebie podobni. Jak Juljusz chodzi pod dom Marji, aby zobaczyć bodaj jej sukienkę, tak Władysław przez perspektywę patrzy na Jelin, aby zobaczyć Klarę (dodać należy, że podobnie w *Dziwadłach* Jerzy ze swojej wioski patrzy przez perspektywę na Irenę). Gdy zaręczyny Klary z Radostem (u Kraszewskiego ślub) doszły do skutku, Władysław błąka się po górach, jak Juljusz po lasach. Rolę Cesi, jednej z najpiękniejszych postaci w *Pamiętnikach*, odgrywa u Bernatowicza Jadwiga, która kocha Władysława, ale, podobnie jak Cesia, pragnąc jego szczęścia, nie daje mu tego poznać. Wrzoska nieco przypomina Julja, reprezentująca czynnik rozwagi i trzeźwości, a która, jak Wrzosek Juljuszowi, stara się Władysławowi wyperswadować miłość ku Klarze. Zakończenie powieści w stylu werterowskim. Czynnik obywatelski, który wprowadził Kraszewski do swojej powieści, u Bernatowicza nie istnieje (2).

a Juljusz żeni się z Cesią — bez miłości. Dlaczego i Juljusz nie odebrał sobie życia, tłumaczy to Kraszewski w dalszym ciągu powieści (»alboż człowiek dla siebie tylko stworzony?«). Ze względu na podobieństwo fabuły, musiały i charaktery osób w dużej mierze się zbliżyć, o czem łatwo przekona porównanie Marji i Anielki, Kromickiego i sowietnika.

(1) *Nierozsądne śluby*. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających przez F. B. zebrane, 2 tomy. Warszawa 1820. — (2) Myśl, że miłość społeczna jest najlepszym lekiem na wszelkie bóle zawodów osobistych, wprowadził Byron. Za nim często będzie się ona powtarzała w obcych literaturach: Np. w rosyjskiej w *Mścisławie* Ler-

Analogiczny stosunek, jaki zachodził między Juljuszem a Marją, spotykamy również w *Pierwszej miłości* Jaraczewskiej. Przypuszczenie, że powieść autorki *Zofji i Emilji* wpłynęła na podobny motyw w *Pamiętnikach*, jest tembardziej uzasadnione, że w bardzo silny i widoczny sposób oddziałała ona na *Dziwadła*. W powieści Jaraczewskiej Natalja kocha Gustawa pierwszem, młodem uczuciem, ten zaś odwzajemnia się równie gorącą miłością. Wtem pojawia się Treter, bogaty kupiec z Gdańska, człowiek podobnie jak sowietnik uczciwy, oświadcza się Natalji, a gdy ta stanowczo go odrzuca, namawia ją do małżeństwa ojciec, mówiąc o złym swoim stanie majątkowym. Natalja zostaje żoną Tretera, ale miłość dla Gustawa nie pozwala jej przeżyć utraty kochanka. Na łożu śmierci wyraźnie mówi wobec matki i brata, że Gustawa kocha. Motyw ten w całości przeniesiono do *Pamiętników*; za Kraszewskim powtórzył go jeszcze Sztyrmer w *Duszach w suchotach*, przyczem list Marji do Karola, w którym zawiadamia go, że z woli rodziców idzie za mąż za Tretera, wyraźnie naprowadza na analogiczny list Marji do Juljusza; dodać wreszcie należy, że ten sam motyw z powieści Jaraczewskiej znajdziemy również u Chodźki (1).

Z powyższego przeglądu źródeł do *Pamiętników* widzimy jak w znacznym stopniu podlegały one obcym wpływom; o ile na ciąg myślowy, nastrój oddziałały *Cierpienia*, o tyle na fabułę wpłynęły różne czynniki, mniej lub więcej wyraźnie wskazujące na pochodzenie źródłowe poszczególnych motywów. W ocenie jednak nie to brano pod uwagę, i dlatego powieść różnie została przyjętą. W *Bibljotece warszawskiej* (2) umieszczono obszerną recenzję, w której autor nazwał *Pamiętniki* powieścią dojrzałego umysłu, talentu przetrawio-

montowa, u nas w *Konradzie Wallenrodzie*. Zawód miłosny prowadzi do służby narodowej w wojsku Zarzyckiego w *Panu Staroście* Skarbka, w *Panu Tadeuszu* Jacka Soplicę i hrabiego. Po *Pamiętnikach* Kraszewskiego, Korzeniowski dla swego bohatera w *Krewnych* domagał się zdrowia moralnego, ale — w wojsku rosyjskiem, za co go spotkała ostra nagana Klaczki.

(1) *Obrazy litewskie* serja II. »Brzegi Wilji« rozdz. VI r. 1843. — (2) *Bibl. warsz.* 1846/III rec. K. W.

nego, a rozszerzonego doświadczeniem oraz gruntowną nauką. Zarzuca zbytek sentencyj, jednostronny punkt patrzenia, ze względu jednak na formę, nie uważa tego za wadę; dalej wytyka, że wprowadzenie Izy zburzyło jednolitość i piękność charakteru Juljusza. Mimo jednak wszystkich wad powieść »ma niepospolite zalety poetyckiego talentu, głębokości myśli, jasności i treściwości języka i uczucia, które obficie autor na każdej karcie rozlewa«. W tym samym numerze *Bibljoteki warszawskiej* pojawiła się druga recenzja (napisana przez J. S.), w której bliżej nieznany autor sądzi, że w powieści jest zbyt dużo »filozofji, a raczej filozofowania, co czyni charakter piszącego pamiętniki zbyt poważnym, zbyt refleksyjnym«. Zresztą postacie są po mistrzowsku nakreślone; wreszcie kończy: »książka, nas zajmująca, nie należy do modnego dziś rodzaju romansów, romansem nawet jej nazwać szkoda, mimo ważności, jaką ten rodzaj zajmuje obecnie w literaturze... Przewidujemy, że niewielu znajdzie naśladowców, bo do tego trzeba głębokiego rozmyślania i nauki wielostronnej«. Tak pisała o *Pamiętnikach Bibljoteka warszawska.*

Natomiast wprost odmiennie wypadła ocena J. B. Dziekońskiego (1), w której, zaznaczywszy, że Kraszewski w powieści swojej pragnął oddać czynną i bierną stronę życia, pochwala formę pamiętnikową, najlepiej się do tego nadającą. Ale zarzuca, że zamiast dać wielostronny obraz życia, odmalował tylko własne marzenia o życiu i tym niewolniczym egotyzmem, jakby kataraktą, powleka oczy czytelnika. Są to wszystko tylko naśladowane obrazki, niezręcznie rysowane z odbić życia. »Ten brak wzniesienia się nad względność, wyjątkowość; zamienienie życia w marmurkowość, podrzędność, pozbawiło życia cały utwór i zrobiło z niego trupa papierowego, który nigdy nie żył«. Powieść nie udała się, a wszelką jej wartość przekreśla brak idei chrześcijańskiej. I wreszcie kończy: »Nie dziwilibyśmy się wcale słabości artyzmu w *Pamiętnikach nieznajomego*, gdyby ich autor był młodzieniaszkiem, którego pali niewczesna żądza autorstwa, ale, aby tak rozgłośny, prawdziwych zasług dla kraju, rzucał niedbale,

(1) *Dzwon literacki* 1846/II, str. 330.

blade, nieprzejrzane (jesteśmy tego pewni) improwizacje — to smutną jest rzeczą. Smutną, bo okazywałoby lekceważenie narodowej literatury przez autora, najgorliwiej o jej prawa niegdyś domagającego się«.

Natomiast do oceny *Bibljoteki warszawskiej* zbliża się recenzja J. Dobrzańskiego (1). Zaznacza on przedewszystkiem, że czytał z przyjemnością powieść, »którą autor dramatem uczuć nazywa, która nie rozstraja, lecz podnosi ducha. W całem dziele widać głębokie uczucie i jasne pojęcie życia«. A potem staje w jej obronie wobec napaści krytyków warszawskich, ale zwraca uwagę na niedbalstwo w wykonaniu, w którem kryje się cały artyzm utworu, i kończąc dodaje, że »mimo wad... jest to z wielkim talentem napisana książka«.

Krytyka więc naogół przychylnie odniosła się do *Pamiętników*, bo nieprzychylny sąd Dziekońskiego i recenzentów warszawskich wypływał raczej z subjektywnego punktu patrzenia. Zarzuty, które powieści czyniono były natomiast słuszne; jednak trudno zgodzić się na twierdzenie Dobrzańskiego, że Kraszewski nie oddał dramatu uczuć, temu bowiem przeszkadzała forma pamiętnika. Najlepiej przeciwko powyższemu zdaniu przemawiają *Cierpienia Wertera*, które są dramatem rozumu, ale przedewszystkiem dramatem uczuć, mimo, że były pisane w formie listowej. I niech będzie wolno na korzyść Kraszewskiego powiedzieć, że te dwa czynniki umiejętnie w powieści połączył, dramat uczuć był bowiem konsekwencją dramatu rozumu i *vice versa* — dramat rozumu rozwijał się i w tragiczne rozwiązanie zmienił — bo pesymizm w sceptycyzm niemal przechodzącego, inaczej nazwać nie można — tylko dzięki dramatowi uczuć. Zarzucano również powieści, że brak jej wyraźniejszego tła, że społeczeństwo ukazuje się na drugim planie, a poza postacią bohatera znika — zdaje się jednak, że i ten zarzut nie jest słuszny. Poza postacią Juljusza bardzo wyraźną jest postać Wrzoska, sceptyka i realisty, przepuszczającego każde wrażenie przez filtr rozumu, w rzeczywistości entuzjasty na punkcie nauki, bardzo uczuciowego i czy nawet nie idealisty. Ta postać, bę-

(1) *Dziennik mód paryskich* 1847, nr. 8. Nowe powieści. 1.

dąca syntezą dwóch prądów literackich i filozoficznych, a właściwie przejściem między niemi: racjonalizmu wieku oświecenia i romantyzmu, plastyczna mimo swego charakteru epizodycznego — jest typem doby współczesnej. Emma, Iza — to również postacie, nieobce w ówczesnem społeczeństwie. Wreszcie Cesia, wspaniały typ prozaicznej, cichej kobiety, biała dusza w powieści, szambelan, matka Juljusza — nie, Kraszewski dał tło, na miarę pamiętników, bardzo szerokie, jeżeli zaś postać bohatera wychyla się zawsze na plan pierwszy, to pamiętać należy, że aby dać dramat uczuć i rozumu, inaczej postąpić nie było można. Zresztą i o tem nie zapominajmy, że *Pamiętniki* to przedewszystkiem liryka. Powieści zarzucano również brak ducha religijnego. Ależ Kraszewski momentu tego bynajmniej nie starał się nawet podkreślać. Zdanie swoje, w odniesieniu do tej sprawy, wypowiedział w *Historji o bladej dziewczynie*, w powieści, w której moment religijny przedewszystkiem traktowano.

W *Historji* nie spotykamy jeszcze heglowskiej filozofji. Jest ona rozszerzeniem *Życia sieroty (Wędrówki lit.* t. III) z pewnemi odmianami. O ile nowela nosiła jeszcze charakter pierwszej epoki twórczości, o tyle w *Historji* spotykamy się już z romantycznemi dekoracjami i, jak wskazałem poprzednio, z romantycznem ujęciem religijnego problemu. Idealizm nie wchodzi tu bynajmniej w jakikolwiek konflikt z życiem, tak, że autor momenty, mogące w pierwszej redakcji *(Życie sieroty)* najmniejsze wątpliwości nasunąć, nietylko złagodził, ale i pousuwał. Tam spotykaliśmy się z poetą, który nawet istnienie kochającej go kobiety poświęca, nie mogąc pogodzić się z prozą małżeństwa. Jest to ten sam typ, który Kraszewski odmalował w Marji *(Poeta i świat)*, Cesi *(Pamiętniki nieznajomego)* i Jagusi *(Sfinks)*, a więc z szeregu białych, ale nie romantycznych postaci, z szeregu kobiet, kochających całem sercem, zdolnych do wszelkiego poświęcenia, ale nie rozumiejących sentymentalnych rozmów przy scenarjuszu osjanicznym, które kochają sercem, a nie sztucznym patosem, proste, pozbawione iskry komedji w myślach i czynie. Takie kobiety szczęście przynieść mogą Edwardowi *(Historja o bladej dziewczynie)* albo Mamoniczowi *(Sfinks)*, ludziom, pełnym entu-

zjazmu i idealizmu, ale równocześnie zdającym sobie sprawę z tego, że życie jest ciężkie i poważnie je traktować należy.

Czy Kraszewski w *Historji* chciał podkreślić moment sprzeczności między prozą życia a idealizmem? Nie, raczej przeciwnie, usiłował okazać, o ile idealizm nie wyklucza pojęcia rzeczywistości, a rzeczywistość nie musi być całkowicie idealizmu pozbawioną. Edward, człowiek wyższej kultury, o szerszym poziomie i wymaganiach życiowych, umie zniżyć się do prostej i bez wykształcenia Julki, pielęgnuje ten kwiat, na ulicy wyrosły, i czyni go swojem szczęściem. Wśród tego duetu uczuć, umiał autor wynaleść pierwiastek ważki, a z całością powieści doskonale się zestrajający — religję. Motyw ten, jakby refren, snuje się w całej powieści, odzywa od czasu do czasu, zacierając mimowolnie nasuwające się momenty prozy i trosk życia, splata się z niemi w nierozerwalną całość. Każdy znamienny wypadek łączy się tutaj z Ostrą Bramą, będącą jakby usymbolizowaniem najczystszych uczuć religijnych: powieść od tego się zaczyna, rozwiązuje się dramat przy tym samym nastroju i scenarjuszu, przez co *Historja* ma raczej charakter muzyczny o pewnej skali molowej, zaczynającej i kończącej utwór tym samym tonem.

Nie dziw więc, że taka powieść aplauz zyskała. Micros (Przecławski J.) mówi, że *Historja o bladej dziewczynie* to »jeden z najwdzięczniejszych romansów uczuciowych, jaki zdarzyło się mi w jakimkolwiek języku czytać. Romans to prawdziwy XIX wieku, w najwznioślejszem wyrazu znaczeniu« (1). Najbardziej się mu podoba to, że powieść ma wybitny charakter religijny: »po całem tem arcydziełku rozlana jest najsłodsza wonność modlitwy, czystości, cnoty; romans godny wejrzenia swej Boskiej Orędowniczki, której opieka wielką w nim gra rolę. Talent powieściopisarski w pełni tu rozkwita; złudzenie czytelnika jest doskonałe; nie może prawie przypuścić, że to wymysł, i mówi sobie: jeżeli tak nie było, przynajmniej być powinno«.

Natomiast Warszawa wystąpiła z ostrą i niesłuszną kry-

(1) *Tyg. pet.* 1841, nr. 18.

tyką. »Życie sieroty — czytamy w *Bibljotece warszawskiej* — powieść swoją z Wędrówek literackich rozciągnął, poobcinał, poprzemieniał i przerobił P. J. Kr. Tak w fabryce tandety z starych sukien nowe robią. Z tej jednak fabryki literackiej przedmiot w dawnym kroju daleko więcej miał wartości. Tam widzimy uczucia przynajmniej, jak kółka w szklannym zegarze, teraz zdaje się, że autor dla budzenia tylko ciekawości wszystko starannie pookrywał. Biedna Marysia w życiu sieroty, jakkolwiek jest obrazem dziwacznym, więcej przecież w niektórych miejscach należy do naszego świata, jak Julka biedna, w której część idealna jest zbyt wyszukanym utworem« (1). Podobnie i *Orędownik naukowy* (2) wystąpił z niechętną, ale też i pozbawioną rzeczowych zarzutów oceną.

Historja o bladej dziewczynie wyróżnia się wśród powieści Kraszewskiego swoim wzruszeniowym charakterem, spotykanym wprawdzie jeszcze w *Pamiętnikach*, ale nieznanym w *Pod włoskiem niebem*, gdzie autor stara się, przeprowadzić inny, również filozoficzny program, i rozwiązać przy pomocy heglowskiej teorji. Powieść obfituje w zasady sprzeczności. Autor po raz pierwszy zapewne, bo *Pamiętniki* wyszły dopiero w następnym roku, został uderzony tą myślą. Na pytanie, czem jest człowiek wobec tego ruchu, odpowiada, że »robaczkiem nikczemnym«, a jedynem jego szczęściem jest praca dla ogółu. Myśl ta, powtarzająca się w różnych powieściach, wszędzie znajduje swoje skrystalizowanie, ale istotny wyraz jej zastosowania spotykamy dopiero w *Dziwadłach*, zamykających tę epokę filozoficzno-społeczną, a stanowiących niejako bilans dotychczasowych autora poglądów. W *Pod włoskiem niebem* porusza ten sam motyw, który znajdujemy w *Historji o bladej dziewczynie*, będącej jednak niejako jej przeciwstawieniem, streszczającem się w moccie Z. Morsztyna(3). »Fantazja« ta — jak mówi we wstępie do wydania z r. 1872 —

(1) *Bibl. warsz.* 1841/I. Podpis R. T. — (2) *Orędownik naukowy* 1841, nr. 10. Poznań, recenzja M. Firleja.

(3) Doznasz, co w sobie zamykają rany
Miłości, co jest być od niej związany,
Bo cię zwycięży, a ty zwojowany
Cięższe na nogach poniesiesz kajdany.

została zrodzona z tęsknoty za Rzymem, z lektury Danta. »Nie trzeba w niej szukać nic więcej nadto co zawiera — obrazek odgadniony w marzeniu zapewne niecałkiem trafny, ale może za to żywy. Na nici pajęczej tej fantazji uczepiłem malutką myśl, zresztą nie nową, o marności tego uczucia, którego cała powieść jest pełną«. Jest to więc raczej obrazek sceptycyzmu miłości, o której mówi, że stworzył ją ktoś w nieszczęśliwej godzinie »na rozpacz i narzekanie wieczne tych, co głupi, łatwowierni a podsycani nieopisaną żądzą niepojętego na ziemi szczęścia, chwytają odważnie za znikomą marę. Miłość taka, o jakiej nam piszą ciągle, o jakiej marzym, jakiej się spodziewamy aż do utrapionej starości, co nas z raju marzeń ognistym mieczem wypędza — taka miłość to utwór niepodobny« (1). Dalej wyraźnie, w myśl teorji Hegla, twierdzi, że świat jest plątowiskiem najrozmaitszych sprzeczności. Gdzieindziej znowu Jan dodaje: »Namiętność to ja; a wielka myśl, której człowiek sprężyną, narzędziem, to dobro ludzkości, to dzieło zbiorowej potęgi. Namiętność jakże drobna wobec myśli dla dobra ogółu, poświęcającej wszystko, wcielenie siebie w czyn« (str. 32). Jan, wychodząc z założenia, że tylko wśród prostych uczuć można znaleźć istotną miłość, nawiązuje romans z dziewczyną z ludu, Pepitą. Ale wśród najrozkoszniejszych jego chwil rzuca autor słowa zwątpienia, powtarzając je za Kochanowskim i Malczewskim: »Cóż kiedy na dnie każdej ludzkiej rozkoszy, jak w kielichu kwiatu siedzi myśl-robak i szepce o jutrze, cóż kiedy z każdego szczęścia rodzi się postrach, obawa o to nieszczęsne jutro, i kwiat więdnieje od myśli robaka« (str. 86). A gdy bohatera nieszczęśliwa miłość złamała i przetrawiła, mówi autor przez usta zakonnika, że człowiek nie może żyć sobą samym, ale życie winno być ciągłem poświęceniem, bo to dopiero prawdziwe szczęście daje. Trzeba także wierzyć, bo »ten, co pojął świat i uczuł Boga, umiałby zginąć na wieki prochem. Bracie mój, biedni tylko niewidzą nieśmiertelności« (str. 125). Jan umarł, a Kraszewski z końcem powieści jednem pociągnięciem pióra przekreślił swój sceptycyzm miłości: oto Emilja, którą Jan,

(1) *Pod włoskiem niebem.* Lwów 1872, str. 13.

wątpiąc o trwałości jej uczucia, porzucił, również umiera, z modlitwą na ustach — za niego. Dlatego w *Pamiętnikach* tego pesymizmu miłości już nie spotykamy, ale za to pesymizm życia. Miłość prawdziwa istnieje na świecie, ale życie człowieka jest tak nieszczęść pełne, że do radości nie dopuści, a daje tylko illuzję, którą żyć potrzeba i musi się, jeżeli — kto potrafi i siły znajdzie. Nie potrafił Jan *(Pod włoskiem niebem)*, ani Juljusz *(Pamiętniki)*, nie potrafił również malarz w *Sfinksie* (1). W *Tyg. pet.* (1847, nr. 59) z którym Kraszewski wtedy już stosunki zerwał, Grabowski powieść, rzecz naturalna, ocenił nieprzychylnie.

W *Sfinksie* Kraszewski w dalszym ciągu rozbiera problem wartości życia i miłości. Idą tu obok siebie dwie równoległej siły akcje, splatają się z sobą, jedna drugą uwydatnia: stosunek malarza, a więc artysty do życia oraz kwestja wartości romantycznego uczucia. I na tę powieść złożyły się dwa czynniki: wpływ powieści p. George Sand, oraz ostatnie echo Hoffmanna, a nadto lektura Balzaca. Nie można zaprzeczyć, że równie silnie oddziałała filozofja Hegla; jednak podobnie nietrudno dostrzec, iż Kraszewski dochodzi już do pewnej równowagi poglądów, dążności do pogodzenia życia z osobistemi przekonaniami — łatwo wyczuć niedalekie już pojawienie się *Tomka Prawdzica.*

We wstępie do Kazimierza Komornickiego (wyd. 1846 r.) autor wyznaje, że nad *Sfinksem* najwięcej pracował i nazywa powieść swojem ulubionem dzieckiem (str. II). Stara się tutaj o nakreślenie pewnej linji swoich poglądów, jakkolwiek wystąpi ona silnie dopiero w *Tomku Prawdzicu.* Autor obecnie

(1) Powieści tej robiono rozmaite zarzuty, mimo to znalazła ona również gorących zwolenników. W *Przeglądzie naukowym* (Warszawa 1846/III, str. 783) Al. Niewiarowski mówi, że w tej nowej powieści Kraszewskiego »talent... zajaśniał całą potęgą młodości — wszystkiemi kolorami stylu... Każdy prawie z obrazków, składających całość, wydany z wielką sztuką i znajomością rzeczy. Szczególniej też analiza serca, jak się zdaje, dominujący cel tego utworu, powiodła się autorowi nadzwyczaj«. Al. Gryf w liście pisanym do Kraszewskiego p. t. »Coś nakształt zdania o powieści Kr. Pod włoskiem niebem« *(Gwiazda* 1847/2) entuzjazmuje się powieścią, robiąc tylko uwagę, że tego rodzaju Peitę, un amour d'une courtisane, można było znaleźć i na Ukrainie.

nie idzie drogą dawnych tendencyj panteistycznych, ani nie jest tak bezwzględnym, jak ongiś, platonikiem: obok malarza Jana Rugpiutisa, idealisty, stawia również malarza, ale realistę, Mamonicza, który, rozumiejąc ciężar życia, godzi się z losem; obok Jana miłości spokojną Mamonicza, ale większą i większej wartości, niżeli jego przyjaciela. I problem religijny nie wypływa, jak dawniej, z pobudek panteistycznych, ale opiera się raczej na wierze głębokiej, w której Jan po życia burzy znalazł spokój i szczęście. Do celu tego dochodzi przez śmierć swoich najbliższych, których bez najmniejszego skrupułu, jedynie egoistycznemi kierując się pobudkami, w przepaść sprowadza, a czyni to nie tyle przez swoją artystyczną, niespokojną naturę, ile raczej przez niedołęstwo i chorobliwe przeczulenie na punkcie realizmu życiowego. Problem nadczłowieka tutaj raz jeszcze spotykamy. Kraszewski powoli godził się ze swojemi dawnemi poglądami, zrozumiał, że trzeba zdobyć się na wewnętrzną harmonję i tą drogą nadal kroczyć należy. Ten proces wewnętrznej amalgamacji idealizmu platońskiego oraz heglowskiej spekulacji z życiem, ze swojemi dawnemi wierzeniami religijnemi, tendencją literacko-estetyczną — to przewartościowywanie obecnych premisów, w *Sfinksie* jasno występuje. Już słowa, we wstępie wypowiedziane, wskazują, że autor doszedł do głębszego zrozumienia chrześcijaństwa: na tem właśnie tle uplastycznia się obraz upadku i religijnego podniesienia się Jana. Razem z autorem Jan mówi te słowa: »Czemuż jednak ani boski Platon, ani żaden z filozofów starożytności... nie wyrzekli wielkiego słowa — bliźni — ani razu; czemu Miłość, Ofiara, te najwyższe tajemnice chrześcijaństwa, nieznane były przedtem nikomu, czemu: płać dobrem za złe, przebacz — nikt nie wyrzekł wprzódy... A świat tak stary! tak stary!« W doktrynach XVIII wieku widzi obok złych niezaprzeczenie szlachetne strony; doktryny przeszłe i teraźniejsze błądzą we wnioskach i szerokich zastosowaniach, w utopjach prześlicznych zapewne, w marzeniach dusz prawych i szlachetnych, niemniej jednak w utopjach i marzeniach, w niepraktycznych teorjach. Na dnie najfałszywszej nauki jest jakaś prawda, »na lep zaś zasad fałszywych lgną tylko umysły płytkie z sercami poczciwemi, a gdy się opatrzą,

gdzie zaszły, powracać już nie czas« (II, 145). Zastanowienie się nad tem doprowadza autora do kompromisu życia z filozofją. Myśl przyszłego życia, idea nieśmiertelności, również dochodzi do skrystalizowania na gruncie chrześcijaństwa, i w tem znajduje klucz do rozwiązania zagadki życia. »Chrześcijaństwo — mówi Jan w klasztorze — rozwiązało wszystko drugiem życiem. Pojąć człowieka bez drugiego życia niepodobna, jest to frazes bez słowa, jest to coś niedokończonego, tajemniczego... Poeta, artysta, duchem wyższy nad innych, tem większą jest zagadką, bez tej myśli ostatecznej co ją rozwiązuje... Człowiek tworzy, bo stworzony jest na podobieństwo Boże«. Wstąpienie Jana do klasztoru tłumaczy raczej przesłankami etyczno-socjalnemi, aniżeli dogmatycznemi pobudkami. Resumé jego poglądów stanowią słowa Jana do Mamonicza, który odwiedził go w klasztorze. Wszystkie zagadki pozostały napoły rozwiązane, ludzkość i życie są sfinksem, trudnym do odgadnienia. »Pół anioła, pół zwierzęcia, wieczna zagadka rozplątana nieśmiertelnością, bojem, walką i wzniesieniem się duszy aż do bóstwa. Naówczas rozwiną się skrzydła kamienne i opadnie ciało bestji, a Sfinks ku niebu wzleci. Chrystus skruszył zagadkę tysiąców lat i objawił nam, czem jest człowiek... Pojąć człowieka bez drugiego życia niepodobna« (223. II). Wiara natomiast jest »nie w rozumie, ale w sercu; a w rękach ciekawego rozumu ona się rozpada jak blaski tęczowe, gdy dziecię schwytać je pragnie« (212. II). Kraszewski doszedł do przekonania, że podstawą, jeżeli nie szczęścia, to spokoju i równowagi życia ludzkiego jest wiara — płynąca z serca, że życie jest nierozplątalną zagadką, a śmierć je tylko rozwiązuje. Tak więc teorja, w *Pamiętnikach* głoszona, że praca dla społeczeństwe jest najważniejszym motorem energji życiowej, a obok tego wiara, głoszona w *Sfinksie*, mogą jedynie ludzkości pełne zadowolenie przynieść. Teorja ostatnia (problem religijny) w odniesieniu do wartości wiedzy i kultury, wszechstronnie pojęta, będzie treścią *Tomka Prawdzica*.

Ale *Sfinks* jest przedewszystkiem dramatem artysty, dramatem, który Kraszewski rozwiązać usiłował jeszcze w *Poecie i świecie*, a polegającym na sprzeczności między rzeczywistością

a ideałem. Na tej właśnie sprzeczności zasadzała się tragedją jednostki wyższej, wedle romantycznej recepty pojętej. Kwestję tę starała się równocześnie wyjaśnić Żmichowska w *Pogance*. Jak mówi Chmielowski (1), »Cyprjan należał do pokolenia tych ludzi umysłowo głęboko artystycznych, dla których świat wyobraźni jest istotnym, a nawet najrzeczywistszym światem, dla których zewnętrzność o tyle tylko istnieje, o ile służy do oddania pomysłów, rodzących się w fantazji, za pośrednictwem znaków widzialnych«. Tę charakterystykę bohatera powieści Żmichowskiej doskonale można przenieść na Jana, albowiem istnieje między nimi wiele wspólności. Podobnie jak Cyprjan nie wahał się poświęcić brata, aby otrzymać model do obrazu, tak Jan poświęca wszystko, nie rozumiejąc inaczej życia. Tylko, gdy Cyprjan poświęca brata, mając jasno wytknięty cel sztuki przed oczami, Jan niszczy życie Jagusi i syna tylko przez swoją nieudolność życiową. Walczy z życiem, doznaje zawodów, rzuca się wśród potoków szarej codzienności, nie umiejąc pędu ich fal zatamować, albo ponad prozą się unieść w umiłowaniu swego ideału, umie tylko czuć niechęć do ludzi, od niego niższych, ale nie jest zdolny zrozumieć wielkości swego powołania artysty, wznieść się ponad ziemię, choć ma parę skrzydeł. Cyprjan natomiast posiada orli lot i umie stanąć ponad życiem. Postępowanie jego tłumaczy Żmichowska, mówiąc, że artysta tworzy dla siebie, dla zaspokojenia swego popędu; dla ludzi dzieło jego jest rozkoszą, dla niego cierpieniem, może stać się nawet dla otoczenia szkodliwym. Wskutek tego Cyprjan, fanatyczny wielbiciel piękna, staje ponad uczuciami rodzinnemi i społecznemi, bo sztuka nie zna żadnych celów, jest celem sama dla siebie. Kraszewski motywu tego nie umiał w osobie Jana dostatecznie sformułować, nie będąc w stanie jasno określić pobudek jego postępowania. Motyw kultu piękna podkreśla w postaci Mamonicza — ten jednak jest równocześnie człowiekiem, który umie się zniżyć do prozy życia, a nieść przed sobą wielki ideał sztuki, ze zrozumieniem wszelkich przypadków i konieczności życiowych, czego brak było Janowi.

(1) *Autorki polskie wieku XIX* 1885, str. 332.

Dodać należy, że przed Żmichowską i Kraszewskim pojęcie artysty sformułował Kremer, mówiąc, że sztuka jest w sobie celem (1), w czem zgadzał się z Libeltem (2), który twierdził, że »sztuka z siebie tylko pochodzi, sobie samej wystarcza, a sztuka będąca nie dla siebie samej, ale dla pożytku jest niedorzecznością«. Kraszewski, pisząc *Sfinksa*, stał na poziomie tych samych poglądów. Tutaj przedewszystkiem wystąpił przeciwko naśladownictwu natury, bo sztuka jest »tworzeniem ideałów, spotęgowaniem życia ziemi i wszystkiego co ono wyraża. Natura jest tylko odbiciem myśli niewidomej, a malarz powinien zdawać sobie sprawę ze znaczenia tego wszystkiego co widzi. Artysta więc powinien być poetą, co myśl wielką, uczutą, pojętą i wyrywającą się na świat puszcza strojną we wszystko co jej dać może, aby ją widomą, ucieleśnioną, dotykalną uczynił. Bez tego twórczego ognia, który tworzy mistrzów, uświęca i oczyszcza sztukę, dzieli ją od rzemiosła, niema obojga. Bez niego zostaje robota bezduszna i bezduszny robotnik« (I. 235); schodzi zaś na drogę platońskiej teorji, gdy mówi, że »w niebie są wzory pierwotne, w duchu i myśli ideały nasze być powinny, a bez ekstazy i zapału niema tworzenia. Ideały linij, ideały kolorytu, ideał wyrazu, ideał całości: wszystko powinno wystrzelić, jak kwiat aloesem, razem, rzutem jednym z głębi myśli, z łona artysty ogrzanego zapałem« (I. 236). Zgadza się ze zdaniem Platona *(Timaios)*, że piękno jest odblaskiem prawdy. Dlatego artysta musi znać wszystko. Dla niego największą zagadką życia winien być stosunek ciała i ducha, przyczyny i objawu, formy i myśli, artysta uczy się czytać hieroglify odwieczne, a pisać niemi tak, aby zrozumianym został. Musi myśleć jak filozof, a tworzyć jak natura. Dwie prawdy: prozy i ideału, muszą się w nim równoważyć. Bo sztuka jest kapłaństwem, a nagrodą za ból, jaki z sobą niesie, jest uczucie wewnętrznej rozkoszy. »Sztuka jedna nieskończona i bezdenna, sytości niema na dnie czary, bo dna jej nie ujrzysz tam ni-

(1) Kremer. *Listy z Krakowa* t. I. 1843, str. 20. — (2) K. Libelt. *Estetyka czyli Umnictwo* 1849.

gdy« (II. 22). Artysta powinien wreszcie wchłonąć w siebie rozmaite objawy genjuszu. Dlatego Batrani, symbol kultu piękna, szukał siły w Michale Aniele, idealnej piękności linij w Rafaelu, wdzięku naiwnego u Fra Bartholommeo, kolorytu u Tycjana, Palmy i Bellinich, zachwycał się Martinem, Schoenem, Dürerem i t. d. Bo malarz nie powinien obierać sobie mistrza, ale pracować nad sobą. Dlatego Jan, zastanawiając się nad pojęciem piękna nie mógł nigdzie znaleźćześrodkowanych jego wszystkich warunków. Na drodze do tego rodzaju poznania zrozumiał »owo dzieło niestworzone, niezrealizowane, które tłumacząc i wcielając, co niedoskonałe, zawsze w jedną stronę pochylamy, ze szkodą całości« (II. 135). Jest to poszukiwanie absolutu w pięknie, problem nieskończoności i nieznanego w sztuce, który stanowi treść balzacowskiej noweli *Arcydzieło nieznane*, a które wcieliła w *Pogankę* Żmichowska. Jan dochodzi do przekonania, że ideałem w sztuce to dzieło energji Michała Anioła, linji Rafaela, wyrazu Fiesole, kolorytu Tycjana, żywotności Rubensa, wdzięku Guidów i Albanów: ideał to doskonałość nadziemska, zsyntytezowanie wszystkich doskonałości.

Te myśli, będące treścią *Sfinksa*, w całej powieści rozproszone, miały mimo wszystko cel dydaktyczny — powieść uczyła społeczeństwo sztuki i piękna. Kraszewski, znając Grossa, Delacroix, Delaroche'a, Hor. Veriet'a, widział, jak wielki brak u nas talentów. Nietylko on—brak ten, a równocześnie słabe zainteresowanie się sztuką widziało i odczuwało wielu, o czem świadczy mnóstwo artykułów, po czasopismach rozproszonych. Począwszy od roku 1845, Grabowski pisze szereg artykułów o współczesnej sztuce polskiej i zagranicznej, domagając się, aby malarstwo nasze pomysły czerpało w pierwiastkach religijnych i narodowych. Kraszewski i Rastawiecki zwracali się głównie do przeszłości. Nadto zainteresowało go ówczesne malarstwo religijne, grupujące się około szkoły t. zw. nazarejczyków. Szkoła ta, zawiązana przez Overbecka z Lubeki, Pforra z Frankfurtu i Vogera z Zurychu (1), głosiła w ma-

(1) R. Muther. *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, München 1893.

larstwie, zwłaszcza religijnem, prąd idealistyczny, wypierając pseudoklasycyzm, kult średniowiecza i gotycyzmu, tudzież starych Włochów wczesnego odrodzenia. To też w *Sfinksie* Kraszewski czyni Jana uczniem tej szkoły.

Poeta i świat, jak wspomniałem, to z jednej strony rezultat zajęcia się filozofją Hegla, z drugiej zmiany poglądów literackich, ustalenia się pojęć romantycznych, oraz zajęcia się lekturą Hegla. *Sfinks* jest powieścią w rodzaju p. George Sand. Życie artystów, tło powieści, niedocenianie przez społeczeństwo ludzi wielkich, obrazki z życia najniższej kategorji malarzy — wszystko to już dawniej zwracało uwagę Kraszewskiego. Już dawniej (1) dawał obrazki snobizmu społeczeństwa, które pierwszy lepszy obraz bierze za Rubensa lub Rembrandta, zmuszając własnych rodaków do malowania obrazów na zamówienie, godzonych od łokcia, lub do wiejskich kościółków. Ta świadomość oraz wpływ p. George Sand zrodziły postać Jana. W poprzednich powieściach tworzył typy bohaterów werterowskich, nadawał im markę ludzi chorych na spleen wedle recepty Goethego i wedle tejże recepty kazał im kochać. Jan także cierpi na Weltschmerz, ale miłość swego bohatera autor rozumie już nieco inaczej. Emancypuje się z pod wpływów werterowskich, a Jana przystosowuje do miary bohaterów sandowskich, tych, dla których — jak mówi Caro — miłość staje się najwspanialszą życiową dźwignią, którzy bez niej grunt pod nogami tracą i tracą swoich skrzydeł chyżość, bohaterów, którzy bez miłości nie mają prawa do życia (2). Ten motyw, który tak poważną rolę odgrywa w *Pogance* Żmichowskiej, spotykamy i w noweli Dzierzkowskiego p. t. *Jutro* (1844), w której bohaterem jest Adam Dobek, przeżyty, znudzony, niezdolny z życia wycisnąć już żadnego wrażenia, mogącego go zająć i wytrącić z apatji, a dać bodaj chwilę szczęścia, złamany przez miłość. W noweli Dzierzkowskiego, podobnie jak w *Sfinksie*, spotykamy typ wiernego do najdalszych granic przyjaciela. Wacław, chcąc Adamowi dać choć chwilę szczęścia, poświęca swoją ukochaną, która zostaje

(1) *Tyg. pet.* 1842, nr. 33. Korespondencja literacka. III. Wincenty Smokowski. — (2) Caro. *George Sand*. Paris str. 72.

żoną Dobka. Przez tę bezgraniczną przyjaźń, przez to poświęcenie swoich najświętszych uczuć silnie się zbliża do postaci Mamonicza.

Wracając jednak do p. George Sand, stwierdzić przedewszystkiem należy, że dzięki jej obaj malarze są tak bezwzględnymi czcicielami piękna. Pod jej wpływem Kraszewski, który nigdy nie mógł wyzwolić się całkowicie z pod maniery realistycznej, a nawet równocześnie z *Pod włoskiem niebem* i *Pamiętnikami nieznajomego* pisał balzacowską *Latarnię czarnoksięską*, w kilku powieściach staje się istotnym romantykiem, wprowadza do nich światopogląd artystyczny. P. George Sand nęci wielkość, wspaniałość, ale przedewszystkiem zachwyca ją piękność: prawdziwi poeci i artyści to jej półbogi. Organiczną podstawą jej umysłu był estetyzm, a nawet to, co było dobrem, nie pociągało jej tyle jako samo dobro, ile jako piękno, gdziekolwiek je napotkała, czy w naturze, czy w człowieku, a napotkawszy choćby odrobinę, w rozmachu swej fantazji doprowadzała do szerokich obrazów. W przeciwieństwie do Dickensa i Balzaca romantyczka w każdym celu, p. George Sand nie jest obserwatorką indywidualności, z poddaniem ich pod jakąkolwiek metodę psychologiczną, aby tą drogą odtworzyć ludzi rzeczywistych; dla niej dość zasłyszeć o jakimś fakcie niezwykłym, budzącym w pewien sposób sensację, aby do niego się dostroiła, wykomponowała ludzi i charaktery ich na tle tegoż faktu w wir moralnych i uczuciowych interesów rzuciła. Rozmaite przymioty budzą w niej podziw lub tylko sympatję, jak nieświadoma genjalność, ofiarność, podniosłość, męstwo, potęga charakteru obok rozmaitych wad, od natury ludzkiej nieodłącznych. W każdym razie jest romantyczką o najczystszej linji. Inaczej nieco rzecz się ma z Kraszewskim — realizmu wyzbyć się nie mógł. Jeżeli więc w Janie stwarza bez zarzutu bohatera na sandowską miarę, realizm swój przelał na Mamonicza; o ile Jan nie był indywidualnością przeciętnego pokroju, a równocześnie, o ile do życia dostroić się nie mógł i nie umiał, o tyle Mamonicz jest ową nieświadomą, a i niedocenioną genjalnością, męstwem charakteru, prawością i podniosłością uczucia.

Już choćby z tej przyczyny natury wewnętrzno-psychologicznej należy szukać bohatera w powieściach p. George Sand, a sceny z Włoch tam przedewszystkiem znałeźć możemy. Przygodę Jana z Angielką, nawskróś romantyczną, silnie wyróżniającą się swoim nastrojem, można znaleźć w powieści George Sand p. t. *La dernière Aldini* (1838). Alezja Aldini jest typem kobiety roztropnej, umiejącej nad każdą sytuacją zapanować, nie liczącej się z opinją — przez to podobna do Kraszewskiego miss Rose. Alezja spotkała młodego śpiewaka, jak Jan z gminu pochodzącego, dawnego gondoljera Leljo. Zakochała się w nim i, nie licząc się z niczem, podobnie jak miss Rose, przyjeżdża do niego. I dotąd mamy dużą wspólność między temi powieściami. Ale w rozwiązaniu historji pewne zachodzą różnice: Leljo nie chce się żenić, ponieważ niegdyś kochał Blankę, Alezji matkę; Jan natomiast ma ciągle przed oczami ideał swojej młodości, Jagusię, a tem samem miss Rose .prawdziwie kochać nie mógł. Ostatecznie Alezja wychodzi za mąż za Filipa de Nasi, miss Rose odbiera sobie życie. Pojedynek, który odbył się między Nasim a hrabią Henrykiem w obronie honoru Alezji, w powieści Kraszewskiego odbywa się między Janem a bratem miss Rose i kończy śmiercią tego ostatniego. Ale Kraszewski pojedynkowi przydał jeszcze wskrōś romantyczne dekoracje: odbywa się on na grobie miss Rose, — motyw, którym się posłużył Słowacki w *Nowej Dejanirze.*

Dodać należy, że poza tem na pewne motywy w postaciach obu malarzy wpłynęła również Balzaca *La cousine Bette* (1846), przedewszystkiem przez historję Steinbocka oraz myśl, która przez całą powieść się snuje, że kobieta jest czemś tajemniczem i nieodgadnionem, jak mówi ktoś w powieści, a więc to, co, obok problemu życia artysty w *Sfinksie*, jedną z najważniejszych kwestyj stanowi. Steinbock, Polak rodem z Inflant, uratowany od śmierci samobójczej przez Bettę, jest rzeźbiarzem, zrobił prześliczną rzeźbę Samsona w walce z lwem, tę właśnie, o której Mamonicz marzył. Poznał się z Hortensją Hulot, z którą się ożenił. Natura miękka, pełna artystycznych marzeń, czuje wreszcie, że w małżeństwie się dusi, że artysta powinien być całkowicie swobodny. W twór-

czej pracy przeszkadzają mu tysiące drobnych niedogodności, które, jak wiatru podmuch, niweczą jego zapał artystyczny. Do niczego zabrać się nie może, wskutek czego siebie i żonę w ciężkie kłopoty finansowe wtrąca. Są to wprawdzie podobieństwa nietrudne do wykrycia w powieści Kraszewskiego, ale poza tem atmosfera *Sfinksa* jest całkowicie odmienna. W *Kuzynce*, przesyconej zbrodnią i nikczemnością, w najrozmaitszych formach, bohaterem jest Bette, ów szataniczny typ kobiety, wcielonej zemsty, dekoracjami zaś przeważnie apartamenty beretek, bohaterem naogół zbrodnia, wprawdzie wkońcu w okrutny sposób ukarana, niemniej jednak pozostawiająca poza sobą gruzy i nieszczęścia ognisk rodzinnych. Wśród tej zbrodniczej atmosfery stoi piękna postać wcielonej dobroci, pani Hulot, którą jednak zbrodnia zabić potrafiła, a przez to wreszcie swój triumf obwołać mogła. W powieści Kraszewskiego nie to jest zasadniczym problemem. Wprawdzie kasztelanowa niszczy szczęście Jana, zaraża swojem zatrutem tchnieniem nawet Mamonicza, ale jest to postać epizodyczna, aby swoim ogromem na powieści zaciążyć mogła. Głównym problemem jest konflikt między indywidualnością artystycznej duszy a rzeczywistością. A i sam Steinbock, postać, zbliżona do Jana, zaciera się wśród atmosfery realizmu. Gdy bieda zaczyna wkradać się do jego mieszkania, Stidmann, podobnie jak Mamonicz Janowi, radził wziąć się do rzeźby małych figurek, po sklepach sprzedawanych.

O stosunkach między artystami, o tem, że na zachodzie *milieu* artystyczne staje się modą w powieści i dramacie, że tam tworzą się koterje artystyczne, i o tem, że »idea artystyczności jest prawdziwą, póki zostaje w granicach swoich; ale tak rozmazana, jak ją teraz widzimy, nabiera zwichniętego znaczenia, staje się bańką mydlaną, która pęknąć musi«, o tem, że na zachodzie artysta, artyzm, sztuka nie schodzą z ust — o tem wszystkiem mówił już Micros (Przecławski), zdając sprawę z *Moreny* autora *Amerykanki w Polsce* (1). Grabowski natomiast już wcześniej kwestje powyższe poruszał, wskazując, że przedewszystkiem należałoby się zająć malar-

(1) *Tyg. pet.* 1842, nr. 60.

stwem religijnem: »zapał wiary — mówił — zrodził wszelkie niemal arcydzieła nowoczesne. Jedni, znajomi z nazwiska, drudzy nieznajomi, tworzyli obrazy w ten sam sposób, jak inni budowali niespożyte świątynie gotyckie i wszystkie pomniki katolickiego ducha« (1). Tego rodzaju wypowiedzi pojawiało się wówczas sporo. Kraszewski musiał je czytać, a prawdopodobnie znał również dzieło Montalamberta p. t. *du Vandalisme et de l'art* — i z tej lektury oraz osobistej obserwacji *Sfinks* powstał. Dlatego powieść jest również dokumentem obyczajowym. Prawda, jest ona historyczną (akcja rozgrywa się za czasów Stanisława Augusta), ale historyczność jej polega jedynie na tem i do tego służy, aby autor mógł Jana umieścić w szkole malarskiej na królewskim dworze, a król mógł go na swój koszt do Włoch wysłać. Owi dyletanci malarze, których autor przeciwstawia istotnej sztuce, zapewne byli znani Kraszewskiemu osobiście, poglądy na sztukę, które Jan i Batrani wypowiadają, są zapatrywaniami autora, a cała powieść w rzeczywistości rozgrywa się w atmosferze pierwszej połowy XIX w. Jednak z tego powodu nie robiono autorowi żadnych zarzutów. Rozumiano myśl Kraszewskiego, że człowiek łączy się z podwójnej strony ze światem: myślą i życiem, że artysty myśl jest bardziej wrażliwa, aniżeli otoczenia, odznacza się żywszą fantazją i głębszem odczuciem świata; rozumiano, że autor starał się Jana przedstawić głównie w jego stosunku do życia, a przez to *Sfinks* jest różny np. od *Sternbalda* Tiecka; podkreślano, że wszystkie charaktery w powieści mistrzowską ręką są oddane; zarzucono tylko pośpiech w wykonaniu, co pociągnęło za sobą częste powtarzanie tych samych myśli, porównań, że Jan zbyt mało się unosi, mówi, uczucia swoje objawia. Uważano za nieprawdopodobny epizod we Włoszech, romans Jana z miss Rosy, jej śmierć, zapis majątku, pojedynek, podobne raczej do anegdotki z *Courrier des Dames*, niż do obrazu z natury wziętego; uważano, że zemsta kasztelanowej jest nienaturalna, a Fantazus niedbale nakreślony. W rezultacie jednak osądzono, że

(1) List M. Gr... do Pana Adama Szenesza w Saratowie *Tyg. pet.* 1845, nr. 15.

Sfinks jest pierwszą, o większych rozmiarach, powieścią Kraszewskiego, która ma duszę i ciało, a Jan jedną z głębszych istot. Tak pisał A. Tyszyński, wówczas już poważny krytyk, w *Bibljotece warszawskiej* (1), potem zaś w tomie III swoich *Rozbiorów i krytyk* (Petersburg 1854 r.). W podobnym duchu superlatywów utrzymały się wszystkie oceny. Powieść bowiem istotnie była dobra, żywa, podówczas nowa, tak, że słusznie powiedział o niej Tarnowski, iż mogła wprawdzie zasługiwać na wiele słusznych zarzutów, ale też i na przyznanie niezwykłego talentu (2).

Poeta i świat, Pamiętniki nieznajomego i *Sfinks* stanowią grupę powieści, w których rdzeniem pacierzowym jest rozbieżność między rzeczywistością a życiem duchowem. Rozbieżność tę stworzył romantyzm, a szczególnie ten jego kierunek, którego głównymi przedstawicielami w Niemczech był Tieck, Novalis i Fr. Schlegel, a którego powiew da się odszukać u p. George Sand i Wiktora Hugo. Kierunek ten odznaczał się głównie dwiema cechami: gwałtowną żądzą, namiętnem poszukiwaniem rzeczy i zjawisk nadzwyczajnych, /wywyższeniem strony uczuciowej nad poziom przeciętnych zdarzeń, co pociągało za sobą konflikt, pogardę wszystkiego aż do wiedzy. Towarzyszyła mu równocześnie silna reakcja religijna. Nie dziw więc, że dla ludzi, z tych nastrojów wychodzących, codzienność musiała być czemś niemożliwem do ujęcia w ramy fantasmagoryjnego marzenia, że musiała z tego wyniknąć walka, w której romantyk zawsze był bardzo nieszczęśliwy, a wreszcie ulegał. W powieściach Kraszewski poszukiwał rozmaitych dróg wyjścia dla swoich bohaterów. Jako ostatnią zalecał klasztor i wiarę, schronienie, które wskazywał raczej romantyczny punkt widzenia, albo raczej estetyzm, aniżeli dogmatyczna świadomość wartości religji. Ale ten motyw w *Sfinksie* był tylko epizodem — dowodu, że tak być powinno i być musi, autor nie przeprowadził; czytelnika nie przekonał, że wiara może być i, gdy się zrozumie jej cenę, zawsze będzie, najsilniejszem oparciem życia ludzkiego oraz

(1) *Bibl. warsz.* 1847/IV. — (2) St. Tarnowski. *Historja literatury polskiej.* Kraków VI_1, str. 166.

gwarancją i jedyną możliwością szczęścia. W każdym razie cykl jego powieści filozoficzno-romantycznych jasno wskazuje, jak się jego pojęcia kształtowały, wahały między filozofją Hegla a konserwatyzmem przekonań petersburskiej koterji, wstępowały na drogę romantycznego estetyzmu religijnego, aby wreszcie wyjść dalej i dojść do rozumowego dowodu istoty i znaczenia wiary w *Tomku Prawdzicu.*

Ostatniem słowem filozoficznych studjów Kraszewskiego jest nazwany w liście do Podwysockiego (1) »warjacką powieścią«, a »wierutną bajką« w subtytule: *Tomko Prawdzic.* Ale bo też istotnie nie jest to powieść, raczej w ramy powieściowe ujęta rozprawa filozoficzna, zupełnie coś podobnego, jak to Rej ze swojem *Zwierciadłem* uczynił. Tomkowi, prawdy poszukującemu, dał jako towarzyszów podróży Mefista, wcielenie ducha sprzeczności i fałszu, oraz Dołęgę, usymbolizowanie czystej prawdy, w którego też końcowych słowach odcyfrowujemy bilans studjów filozoficznych autora. Zaznaczyć należy, że ustępstwo, które Kraszewski robi na rzecz czynu i życia nad wiedzą oraz poznaniem, praktyki moralnej nad filozoficzną teorją, jest równocześnie wyrazem zwrotu w jego poglądach, zwrotu, w którym życie praktyczne z całym realizmem swoich potrzeb i konieczności, z całą tragicznością swych walk, i zawikłań, domagało się bezwarunkowego uwzględnienia. Spotykamy się już z praktycznem wypowiedzeniem tego programu w *Dziwadłach,* w których rozwiązanie problemów życiowych wobec filozofji tkwi w pogodzeniu się z rzeczywistością — ale nie drogą ustępstw na rzecz własnych prawd, ani przez zabarwienie własnych poglądów realizmem, ale przez zamalgamowanie filozoficzno-idealistycznej treści z rzeczywistością i wcielenie jej w praktyczny czyn. Czyn,—oto słowo, przemawiające z każdej stronnicy *Dziwadeł,* które przekreślają teorję na rzecz praktycznego punktu patrzenia.

W »słówku« do wydania *Tomka* z roku 1857 autor mówi, że »powiastkę« tę kilka razy zaczynał i rzucał, czując, iż podjął się zadania wielkiej wagi i odpowiedzialności; a w dedykacji Walerjanowi Wróblewskiemu pisze: »Dziwaczna ta

(1) *Księga jub.* LXXIV.

ramota... a może i nic po tem, ale jak biedne, chore, słabiutkie dziecko, ja ją kocham«. Powieść w swej treści ma na celu poszukiwanie prawdy. Tomko nie znajduje jej ani w fizycznym świecie zjawisk, ani pośród roślin i zwierząt, bo jak mówił Dołęga »Prawdy niema nigdzie, bo spadłszy z nieba, boskie naczynie rozbiło się, i tylko szczątki błąkają się w życiu człowieka«, a »życie to pielgrzymka, głupi, kto makiem chce zostać; zaskorupi się w sobie. Życie to ruch coraz nowszy« (Lwów 1873, str. 44), a »prawda to nieskończona zmiana, niepochwytna rozmaitość, zawsze w sobie jedna... Prawda, to może środek ciężkości między materją a duchem« (str. 46). Nie znalazł jej Tomek w religji katolicko-dogmatycznej, ani protestanckiej, ani schizmatyckiej. Religje zgodziły się wprawdzie, że prawdą jest moralność chrześcijańska, nasunęło się jednak zaraz pytanie, dlaczego rozmaicie jest ona interpretowana, dlaczego każdy stara się bliźniego wyzyskać, na ustach ma ewangelję, a w sercu jej nie chowa ani dla siebie, ani dla drugich, dlaczego moralność chrześcijańska tylko w słowach się mieści. Nie znalazł prawdy ani wśród ludu prostego, ani między mitrami, ani wśród uczonych, na których naukę czyhają ustawiczne znaki zapytania i niedopowiedzenia (1). Zniechęcony więc wraca do domu, a wtedy Dołęga tłumaczy mu, że prawda nie jest ani w jednem słowie, ani w jednej chwili, ani w jednej ludzkiej myśli, ale jest nią wszystko, co istnieje; prawdą jest życie, byt, a najwyższą prawdą życia tego źródłem — Bóg. Prawda jest w Bogu, a Bóg jest prawdą, wszystko, co z ciała i materji swe siły czerpie, jest fałszem. Prawda jest złotą wśród szarej tkanki nicią, przesuwającą się we wszystkiem stworzeniu i o każdej życia godzinie. Różne jej strony w różnych Boga dziełach przeświecają, całej niema nigdzie. W piersi tylko człowieka jest to potężne pojęcie jedności i całości prawdy, które za nią samą starczą — rozkłada się ona w nas na cząstkowe pojęcia dobra, piękna, prawa, pożytku,

(1) W Balzaca *Peau de Chagrin* Rafał de Valentin chodzi ze swoją skórą do zoologa, mechanika, chemika i t. d. Każdy z nich wskazuje mu na potęgę wiedzy, operuje całym szeregiem technicznych wyrazów, zasad i pewników, a w rezultacie dochodzi do słowa: nie wiem, które całą wiedzę obala. Motyw ten znajdujemy w *Tomku Prawdzicu*.

i dlatego człowiek tak wysoko stoi. Gdy inne stworzenia mają tylko cząstkę ducha, człowiek duszę posiada. Bóg stworzył nas na podobieństwo swoje, to jest całkowitymi w sobie. Dlatego i szczęście całe w Bogu się znajduje, dlatego też niema go w pełni na ziemi. Szczęście całej ludzkości, miłość bliźniego jest nietylko obowiązkiem, ale prawem człowieka. Cała ludzkość ze swoją przeszłością jest człowieka ideałem, a więc i szczęścia jedynie w sobie szukać nie należy; ale powinno się o szczęście drugich starać, żyć całym w pracy dla społeczeństwa, a dopiero wtedy osiągnie się z życia zadowolenie. Bo »w świecie moralnym prawdą jest poświęcenie siebie dla ogółu, życie cząstki w całości, spojenie z jej losami, w świecie domowym prawdą jedyną jest usamowolnienie umysłu i duszy, spętanie zwierzęcej części człowieka« (str. 129—30). I Tomek wrócił do domu, doszedłszy wkońcu do przekonania, że »prawda jest w sercach poczciwych, prawda jest gdzieśmy bliżej Boga. Nie, nie, ani mądrość wasza, ani miasta wasze nie są prawdą« (str. 134).

W ten sposób drogą rozumowego dowodu doszedł Kraszewski do poznania istotnej wartości religji, ale przez to swoje *confiteor* daleko odbiegł od suchej religji dotychczasowych swoich konserwatywnych przyjaciół koterji petersburskiej.

Na tem zamyka się okres filozoficznych powieści Kraszewskiego, w życiu autora okres »burz i naporu«. Przeszedłszy przez dogmatyzm, idealizm heglowski, filozofję katolicką, za pośrednictwem romantycznego estetyzmu i platońskiej filozofji dochodzi do wyemancypowania się z poza ram teologji katolickiej, stając na gruncie czystej nauki Chrystusowej. Problem wartości życia i bytu ludzkiego upadł wobec wielkości pojęcia Boga. Pozostała tylko Trentowskiego teorja o poświęceniu się człowieka, jednostki na rzecz ogółu, przez co jedynie można uzyskać harmonję między dręczącemi zagadnieniami, a tem samem — drogą wewnętrznej równowagi — szczęście osobiste.

VI.

Około r. 1840 popularność Kraszewskiego wysunęła go na czoło polskiego powieściopisarstwa. Wprawdzie miał wielu niechętnych i nieprzyjaciół, ale był już wtedy uważany za pisarza narodowego, wszyscy o nim mówili, a każda jego powieść czy dzieło z innego zakresu były witane z zaciekawieniem, a często z podziwem. Dlatego wolno powiedzieć, że w jego rękach były nici ówczesnej literatury naszej, nie kto inny, tylko on kazał myśleć i czytać, jednem słowem spełniał to co uważał za powołanie powieściopisarstwa — był nauczycielem własnego społeczeństwa. I jeżeli pisał wówczas, że »obudziło się u nas życie umysłowe dzięki Bogu, więcej czytają, więcej piszą, pracują, a choć to życie nie jest jeszcze na takim stopniu siły, jak gdzieindziej, jednak są nadzieje piękne« (1) — to śmiało mógłby dodać równocześnie, że to jego było zasługą. Kraszewski tego nie powiedział, ale powiedział kto inny, a mianowicie H. Skimborowicz (2), który artykuł o Kraszewskim zaczynał mottem: nulla dies sine linea, a potem pisał, że »krzyczeć nań będą... a mimo to wszyscy go... czytać będą. Gdzie przyjdziesz, wszędzie w ręku pisma Kraszewskiego. Jak niegdyś romanse Walter Scotta, tak dziś jego książki najbardziej są obdarte czyli najoczytańsze lub, jak inni powiadają, najpoczytniejsze. Każdy księgarz ubiega się za utworami jego pióra. Dlaczego? — bo »to rozkup najsnadniejszy znajdzie«. Dwóch więc mamy obecnie równie u nas chciwie poszukiwanych pisarzy: Walter Scotta i Kraszewskiego. Kto wie nawet, ażali już pierwszy z mody nie zaczyna wychodzić«. Że księgarze rzeczywiście ubiegali się o jego rękopisy, to prawda, potwierdza to sam Kraszewski (3).

W każdym razie wziętość z dnia na dzień rosła. Pojawiały się o nim wszędzie zdania pochwalne. Al. Tyszyński

(1) *Tyg. pet.* 1839, nr. 31. Korespondencja literacka. List 1. — (2) *Przegląd naukowy* 1843, t. I. Warszawa w art. p. t. »J. I. Kraszewski i ostatnia z wydanych prac jego p. t. Obrazy z życia i podróży«. — (3) *Księga jub.* XXXV.

występuje z energiczną obroną Kraszewskiego przed zarzutami niechętnej mu krytyki (1). Edmund Wasilewski ogłasza osobny artykuł o młodym powieściopisarzu, entuzjazmując się jego utworami (2) i zaznaczając, że »w Kraszewskiego powieściach wszystko jest tak ludzkie, tak zgodne z naszą ziemią, tak naturalne jednem słowem, iż niepodobna nie przyznać mu pierwszeństwo przed jego poprzednikami. Kraszewski obrazuje ludzi rzeczywistych, nie wymusza z ich serc innych uczuć prócz tych, które tam natura zaszczepiła... Z każdej rzeczy, której się dotknął, wydobył jej ducha i oprawił go w atramentowe ciało... W historycznych powieściach zdają się zmartwychwstawać pod jego piórem postacie przyszłości. Ich usta przemawiają językiem, do którego swojego czasu przywykły«. W rezultacie kończy: »Według nas Kraszewski zrobił epokę w powieści«. Może w słowach tych zbyt wiele entuzjazmu i nieopatrznej krytyki, bo pamiętać trzeba, że wówczas nie wyszedł nawet jeszcze *Poëta i świat*, w każdym razie dowodzą jak zaślepionych miał zwolenników. Pomijam krótkie wzmianki w formie doniesień literackich, w których nazywano go genjalnym, a wiersze jego nad Mickiewicza wynoszono (3), stawano w jego obronie (4) przed napaściami, jakie się np. pojawiły w *Magazynie powszechnym* (5). — przytoczę szereg innych zdań o Kraszewskim, świadczących o ogromnej jego wówczas popularności. B. Dołęga (J. Jurkiewicz) zaznacza, że Kraszewski z miłości swego społeczeństwa wszystko dla niego poświęcił, i »że z źródła samodzielności raz wywiódłszy ideę powszechnego pożytku, mało, że sam w najcięższych kolejach życia z religijną prawie na niej opiera się mocą, jeszcze mimo rozliczne szkopuły przesądów, ślepej ufności i ograniczenia, mimo przeraźliwe wrzaski bezdusznych zużytej normy adherentów i mimo wszystkie, z otarcia się o rdzę egoizmu i gnuśności wynikające przeciwieństwa, śmiało i nieprzerwanie z apostolskiem niejako poświęceniem się, ku coraz jawniejszem jej

(1) Al. Tyszyński. *Amerykanka w Polsce* I, str. 270 w przypisku. Dzieło to wyszło wprawdzie w r. 1837, ale jak wskazuje data cenzury, było pisane jeszcze w r. 1835. — (2) *Pamiętnik naukowy krakowski* 1837, tom III, nr. 7, str. 3—11. — (3) *Tyg. pet.* 1838, nr. 19. — (4) Tamże 1838, nr. 26. — (5) W. r. 1838, str. 150.

odsłonieniu postępuje«. Długoby literatura nasza musiała jeszcze błąkać się w kole fałszywych systematów, »ale nieba pobłogosławiły ziemi naszej zesłaniem takich właśnie talentów, jakich potrzeba było do rozjaśnienia nowej idei«. To samo czytamy w *Tygodniku literackim* (1), albo i w *Orędowniku naukowym* (2). W recenzji Grabowskiego, ogłoszonej w *Rusałce* (3), spotykamy się z pochwałą Kraszewskiego daru spostrzegawczego, doskonałego ujmowania charakterów ludzkich, z rzeczywistości zdjętych. Inny znowu krytyk (4), zdając sprawę z Kraszewskiego *Studjów literackich*, nazywa go polskim Jules Janinem. A już chyba najlepszym dowodem jego popularności jest fakt, że niektóre czasopisma pozwoliły sobie nadużywać, dla reklamy, nazwiska Kraszewskiego, kładąc je pod artykułami, nie będącemi jego własnością (5). Na popularności więc mu nie zbywało, a nieprzychylne recenzje, jak sam mówił, niewiele go przejmowały, nie martwił się tem, byle tylko sam sobie nie miał nic do wyrzucenia (6).

Wśród ogólnego więc niemal aplauzu zaczął Kraszewski drugą epokę swojej twórczości, tem dziwniejszą, że obok powieści idealistyczno-filozoficznych spotykamy realistyczne, obok wpływu p. George Sand i innych romantyków wpływ Balzaca i Gogola. Z zestawienia tych dwóch charakterystycznych kierunków dochodzi się do zrozumienia, jak w powieściach jego idealizm romantyczny ścierał się z realizmem, jakie linje i kształty przybierał, w czem zwyciężał i ustępował. W powieści *Całe życie biedna* to zmaganie się dwóch przeciwnych kierunków jest widoczne, w *Latarni czarnoksięskiej* brak już romantyzmu, *milieu* warszawskich literatów w drugim oddziale powieści jest raczej przeszarżowaniem nastrojów romantycznych, aż do karykatury; w *Miljonie posagu* spotykamy się

(1) *Tyg. lit.* I. 1838, nr. 40. — (2) *Orędownik naukowy* 1841, nr. 15—16. — (3) »Stan literatury polskiej w obecnej chwili« przez M. Grabowskiego. *Rusałka* 1841. — (4) *Przegląd naukowy* 1842/I. — (2) W *Tygodniku literackim* (1839, nr. 9) znajdujemy charakterystyczne ostrzeżenie Kraszewskiego, w którem zaprzecza, jakoby artykuł p. t. »Literatura na księżycu«, ogłoszony w *Panoramie* (zesz. 6) z podpisem Kraszewskiego, był jego własnością. — (6) *Wspomnienia z Wołynia, Polesia i Litwy* 1840. Wilno, str. 4.

wreszcie z realizmem wedle balzacowskiej recepty, podobnie jak w *Ostrożnie z ogniem*, podczas gdy w *Dziwadłach* rzucają się znowu w oczy sceny *par excellence* sandowskie, obok szarej prozy życiowej. W każdym razie ten cykl powieści zasadniczo różni się od omawianych w poprzednim rozdziale. Zauważyć tu możemy objaw spotkany u Balzaca: obok cyklu Vautrinowskiego, *Le peau de chagrin* znajdzie się *Le médicin de campagne* i *La muse de département* — powieści, zasadniczo sobie nastrojem i myślami różne. Nie w technice, bo ta we wszystkich ta sama, nie w stylu, bo i tu przeważnie różnic nie znajdziesz, ani w konstrukcji powieściowej, ale przedewszystkiem w nastroju i duchu powieści do tego stopnia, że trudno nawet uwierzyć, aby np. *Ostatnie wcielenie Vautrina* i *Lekarz wiejski* wyszły z pod tego samego pióra. Cykl vautrinowski odznacza się przedewszystkiem znacznym realizmem, nieraz zbyt silnie podkreślonym. Trudno dopatrzeć się nawet ziarnka idealizmu w atmosferze, wśród której szelest banknotów jest najbardziej rozmarzającą muzyką, w życiu pełnem wybiegów, oszustw, częstych walk na noże o franka jednego, nawet kilka soldów, w życiu ujętem w żelazne kleszcze spekulacji bankowych, wśród pijatyk i rozpusty. Oto treść owego paryskiego cyklu. A jeżeli postawić teraz obok tego *Lekarza wiejskiego* pełnego altruizmu, oraz powieść, w której z każdej stronicy przemawia, jak z ambony, romantyczny idealizm, w której nawet żołnierz kruszeje, swoją ostrość traci i chyli czoło przed miłością ludzkości, — to naprawdę trudno uwierzyć, aby i tę powieść autor paryskiego cyklu pisał. Tak samo *Muza z zaścianka*, powieść o podkładzie dość często romantycznym, albo *Arcydzieło nieznane*, wdrążające się w psychologję wielkich mistrzów malarstwa. Z tym samym znamiennym rysem spotykamy się i w powieściach Kraszewskiego. Przykładem tego najlepszym jest *Całe życie biedna*, powieść o wybitnych znamionach realistycznych i uderzających nietylko w samej technice, ale przedewszystkiem w ujęciu charakterów występujących osób (podkomorzyna Dorota Sumińska, Bałabanowicz, Mateusz, który, podobnie jak wielu balzacowskich bohaterów, ceni tylko pieniądz i t. d.). Czuł Kraszewski realistyczne znamię tej powieści, bo w słówku od autora

mówiąc, że fabuła zaczerpniętą została z jakiegoś rzeczywistego wypadku, dodaje, iż »grzechem jej może zbyt wierne odtworzenie rzeczywistości, zarysowane jaskrawo, a... postacie... aż do zbytku rażąco i przykro pospolite. Kto świat widział z różnych stron jego, nie zaprzeczy, że ludzi w nim takich bywało dosyć, że i podkomorzyny i Bałabanowicze się trafiali i pan Mateusz mutatis mutandis chodził u nas po świecie i taki sędzia nie gorzki, nie słodki, często się nastręczał. Może jednak wybrane typy zbyt są wyraziste«. Tak było istotnie, ale póki ten »zbyt wyrazisty« realizm był w powieści utrzymywany, odznaczała się ona siłą, jasnością i zwartością kompozycji. W chwili jednak, gdy Kraszewski Ordęgę wprowadził, owego współczesnego Don Kichota, który ustawicznie martwi się, że dotychczas nie miał żadnej awantury miłosnej, a który w powieści miał być przejaskrawionego sentymentalizmu wyrazem, ośmieszonego przez autora, kompozycja rozluźnia się, a powieść traci na zainteresowaniu. Bałabanowicz, doskonały typ ekonoma (1), znika, a przynajmniej w cień się usuwa, Mateusz schodzi do roli podrzędniejszej, rozprasza się niewiadomo gdzie, a natomiast pojawia się — motyw romantyczny, jednem słowem efekt z repertuaru dawnych powieści Kraszewskiego. Romantyczną również, a w powieści wcale niespodziewaną jest śmierć Anny, zakończenie zaś, w którem autor mówi, że »kiedy w kilka dni potem spuszczano ciało biednej Anny do mogiły, modlili się za nią obcy i płakali jej nieznajomi, a ksiądz, który kilku słowami wspomniał ją u grobu, chwalił męża wysoko, że suto jej pogrzeb zapłacił« i. t. d. — tak przypomina *Cztery wesela* albo inną jakąkolwiek powieść tego okresu. A chociaż autor umieści pod nią rok 1839 (w tym roku wyszedł również *Poeta i świat*), trudno odrzucić przypuszczenie, że ten cały epizod, jest tylko dodany do powieści, daleko wcześniej napisanej. Natomiast pierwsza część musiała powstać niedługo przed *Latarnią*. Widocznie Kraszewski zaczął powieść w stylu balzacowskim, ale potem

(1) Typ ekonoma na wielmożnego pretendującego, często spotykamy w naszej literaturze. Znajdujemy go np. u Chodźki w *Samowarze*.

zniechęcił się do niej, i zakończył jakimś urywkiem czy szkicem, w teczce na swoją kolej czekającym — przez to właśnie powstała ta ogromna niejednolitość opracowania z jednej, a nieharmonijność fabuły z drugiej strony.

Wpływ Balzaca, jak wskazałem, sięgający lat wczesnej twórczości Kraszewskiego, a tak silnie już występujący w *Całe życie biedna*, wypływał z szeregu pokrewieństw, zachodzących między dwoma autorami. Ktoś nazwał Balzaca historykiem i geografem Francji. To prawda — historykiem był on niewątpliwie, a na dowód dość wspomnieć, że nie szło mu jedynie, aby każdą postać przedstawić z drobiazgową szczegółowością, ale również starał się wkorzenić ją głęboko w rdzeń społeczeństwa, stąd te dygresje i opowiadania, stąd ta różnostronność jego powieści, w których usiłuje oddać jak najszersze tło. Poza Paryżem, stanowiącym niejako centralny punkt epopei, opisanym ulica za ulicą, dom po domie z drobiazgową szczegółowością, powieść jego obejmuje całą niemal Francję, przenosi się do Issoudun, Sancerre, Angoulême, Flaiçon, Guenie i t. d., znaczy się szeregiem opisów, wiążących jakby psychologicznie charakter tła z treścią rozgrywających się wypadków. Te same rysy spotykamy i w powieściach Kraszewskiego, ten sam charakter historyka i geografa, obejmującego szerokie kręgi społeczeństwa Wołynia, Podola, Litwy i Warszawy, albo Krakowa — wnikającego w najmniejszy objaw jego życia. Kraszewskiemu nie szło tu już o pewną klasę, sięgnął on głęboko we wszelkie uwarstwowienia społeczne, w zawikłany i od najróżnorodniejszych splotów i kojarzeniowych zagadnień rojący się proces myślenia i bieg poglądów ludzi, których znał na wylot i w najdrobniejszych szczegółach. To też chcąc poznać społeczeństwo doby ówczesnej, wystarczy przeczytać jego powieści, a pozna się łatwo czem ono żyło i oddychało, o czem myślało i co czytało. Ale odmiennie, niż u Balzaca, centralnem środowiskiem nie jest wielkie miasto, ale prowincja, zaścianek oraz dwór wiejski — i jak u francuskiego powieściopisarza wszystkie te środowiska, począwszy od poważnego, w swojej strupieszałości feudalizmu aż do beznadziejnej płaskości małomiasteczkowego *milieu*, wiejskiego snobizmu, oraz nędzy ludu, wszystko to, mimo ironji autora,

a może właśnie dzięki niej, posiada jeden wspólny rys, na dnie się kryjący — rys beznadziejnego smutku. Obaj powieściopisarze niecierpieli prowincji, która jest niemal że wynalazkiem Balzaca, kruszącego granicę między wielkiem a małem, bogactwem a miernotą. Społeczny punkt patrzenia na sprawy ludzkie stał się bezpośrednią przyczyną t. zw. niemoralności balzacowskich powieści (1). Tam, gdzie mieliśmy do czynienia z dramatem wyłącznie indywidualnym, tam jakiś instynkt domagał się u nas koniecznego wymierzenia sprawiedliwości, i jeżeli cnota nie zawsze bywała nagrodzoną, występek bodaj ukarany być powinien. U Balzaca próżnobyśmy tej moralności szukali. Triumfuje u niego instynkt życia i siła. Może nią być i cnota, ale nie musi. U Kraszewskiego postulat moralności, dotychczas stanowiący conditio sine qua non powodzenia powieści, w mniejszym lub większym stopniu w praktyce stosowany i realizowany, w powieściach już z pierwszemi krokami został bez skrupułu przekreślony. Dlaczego? Oto dlatego, że Kraszewski, mimo nalotów romantycznych realista, pragnął dać żywego człowieka, jego instynkt, siłę energji, a nie mógł się zgodzić na eliminowanie z natury ludzkiej pewnych jedynie dodatnich stron życia. To też ten, całość obejmujący, punkt patrzenia musiał pociągnąć za sobą i to, że w powieściach jego niema naogół dodatnich typów, a jeżeli są, to tak słabe, albo tak znikomą rolę odgrywające, że na tle innych postaci realistycznie traktowanych znikają, a zasada triumfu zła nad dobrem w pełni się utrzymuje. Czy Kraszewski stosował tu hasło sztuka dla sztuki? czy mniemał, że sztuka nie zna moralności? o tem trudno wprawdzie sądzić, ale do pewnych konkretniejszych wyników dojść można. Niejednokrotnie, jak już wspomniałem, wypowiadał zasadę, że sztuka jest tylko dla siebie, a tem samem nie wolno jej krępować tendencją. Wprawdzie równie często wychylał się poza głoszone zasady pod naciskiem krytyki, przez okienko tendencji na wartość dzieła patrzącej, ale nie weszło to w krew jego powieści — a stąd powstawała

(1) Zwrócił na to uwagę Boy w przedmowie do tłumaczenia *Historji wielkości i upadku Cezara Birotteau.*

ta rażąca sprzeczność w jego artykułach, o celu powieści traktujących, albo też owa dysharmonja motywów w powieściach, gdzie moment czystości realistycznego prowadzenia akcji z zawziętością kłóci się z przemocą wciąganej do akcji tendencji. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że inspiratorem w tym względzie był Balzac, który uczył polskiego powieściopisarza, jak zasadę bezstronności realistycznej w praktyce stosować. U Balzaca szubrawiec Cointet żeni się wreszcie z córką szlachetnego Anzelma Popinot i zasiada z nim razem na ławach Izby panów, du Tillet skończy z pewnością w bogactwach i zaszczytach i t. d.; u Kraszewskiego Górski umiera, majątek jego rozgrabiają, a Maleparta bogaci się, osiąga zaszczyty, Anna cicha i spokojna *(Całe życie biedna)* umiera, a Mateusza, który zagarnął jej majątek, ludzie pochwałami obsypują i t. d. Dla realisty bowiem żadna postać nie budzi specjalnej sympatji, każda z nich ma znaczenie okazu, który należy wystudjować i dokładnie opisać; w głowie jego pojawiają się coraz to nowe pomysły — to też w powieściach obu pisarzy roi się ten świat chaotyczny myśli, pragnień, namiętności, kultury i obyczajów, jaki we Francji był za czasów monarchji lipcowej, a w Polsce po r. 1830. Ten świat żyje, nie są to ułamki ludzi, ale człowiek w całości, tak jak w życiu było. To też gdzieś, pisząc do George Sand, powiedział Balzac: »Pani starasz się człowieka wystawić, jakim być powinien, ja takim go biorę, jakim jest. Oboje mamy słuszność, gdyż obie drogi do tego samego celu prowadzą«. O Kraszewskim tego powiedziećby nie można — stwarzał ludzi takich, jakimi są, ale równocześnie nie zapominał, jakimi być powinni.

Ta wspólność, zachodząca jeszcze w bardzo wielu innych punktach między Kraszewskim a Balzacem, sprawia, że powieści jego, z tego okresu pochodzące, znamionuje wpływ mniej lub więcej silny, pośredni lub bezpośredni. Widzimy go i w *Latarni czarnoksięskiej* (1).

(1) Z tytułem tej powieści spotykamy się jeszcze w *Noworoczniku litewskim* na r. 1831, wydanym przez H. Klimaszewskiego. Znajdujemy tutaj (str. 10) wiersz p. t. »Latarnia czarnoksięska«, niewiadomego autora, utwór półromantyczny, dający szereg impresyj; każdy obrazek kończy się refrenem »zniknij... zniknął«. Mniejsza o sam utwór. Należy

Z pomysłem *Latarni czarnoksięskiej* spotykamy się już w *Wędrówkach literackich, fantastycznych i historycznych* (Wilno 1839, data cenzury 31 paźdz. 1837), w których znajdujemy obrazek p. t. *Pielgrzymka po stolicach*. Bohater (sam autor) jedzie do Paryża, aby poznać tamtejszych ludzi. Przy tej sposobności daje szereg obrazków, mówi o balach arystokratycznych, na które przychodzą »dla zabawy artyści, a Latarnie czarnoksięskie dla dzieci« (str. 107). Sama *Pielgrzymka*, podróż po różnych miastach, bezwarunkowo jest echem sternowskiej *Podróży Yorika*. Ale równocześnie pamiętać należy, że w tym samym roku (1837) powstał *Asmodeusz*, coby znowu naprowadzało na przypuszczenie, że *Pielgrzymka* jest połączeniem wpływów Sterne'a i Lesage'a. *Latarnia* jest również pielgrzymką, tylko w nieco szerszym zakresie pojętą. W *Pielgrzymce* podobnie spotykamy arystokrację i literatów z ich odwieczną po księgarniach wędrówką — a to przecie stanowi drugi oddział *Latarni*.

Pamiętać jednak również należy, że na powieść tę przedewszystkiem złożyły się motywy, z obserwacji zaczerpnięte. Między r. 1842—7 odbył Kraszewski szereg wycieczek — do Kijowa, Kamieńca, Odessy, Warszawy i Druskienik, a w r. 1843 wydał *Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budżaku*. Obserwacje, podczas wycieczek zrobione, bliższe poznanie się z ludźmi, wszystko to dostarczyło mu obfitego materjału do powieści, której celem było kalejdoskopowe przesunięcie przed oczami czytelnika szeregu obrazków własnego społeczeństwa. Dodać poza tem należy, że *Latarnia* powstała wśród minorowego nastroju autora, początków nieporozumień z koterją petersburską, wreszcie po śmierci Urbanowskiego. Pisze wtedy do Podwysockiego: »Wśród tej burzy zatrudnień, kłopotów, cała

jednak przypuszczać, że Kraszewski tutaj znalazł tytuł do swojej powieści, zwłaszcza, że właśnie w wspomnianym noworoczniku drukował swój pierwszy utwór. Że miał w zamiarze plan stworzenia szeregu obrazów, ilustrujących każdy objaw współczesnej Polski, dowodziłby fakt, iż, może za przykładem *Komedji ludzkiej* Balzaca, pisał szereg powieści pod wspólnym tytułem *Obrazy towarzyskie*. Możliwe również, że, nie chcąc się u Balzaca zbytnio angażować, wolał pierwotny plan ująć krócej — w jedną powieść.

pociecha książka i pióro, gwałtowne oderwanie się pracą od świata. Co innego byłoby niepodobnem może, dla mnie stanowi jakiś rodzaj upojenia — jest to mój trunek, którym się we frasunku — upajam. Uwierzysz lub nie, ale cztery tomy powieści w tych gorączkowych chwilach napisałem — tytuł: Latarnia czarnoksięska. Są to obrazy naszych czasów. Znać w sposobie pisania moje położenie, bo to wszystko rzucone na papier szybko i bez wykończenia — czuję, że lepiej wykończywszy, rzecz by zyskała, ale nie potrafię« (1).

Latarnia czarnoksięska jest też szeregiem epizodów, które zapełnia około 200 osób, powiązanych nikłą fabułą. Naogół są to historje kilkudziesięciu postaci, które same w sobie zamykają krótkie nowele, podane w formie narracyjnej. Metodę tę niejednokrotnie stosował już Balzac w swoich powieściach, przyczem jednak zawsze tego rodzaju narracyjną fabułę starał się umotywować: tak np. w *Cierpieniach wynalazcy* podaje kilkudziesięciostronicową historję Juljana de Rubempré, bo to potrzebne było do dalszego toku powieści; podobnie szeroko rozwodzi się nad du Tilletem *(Wielkość i upadek Cezara Birotteau)*. W opowiadaniach tych Balzac zazwyczaj wyprowadza akcję od najmłodszych lat interesowanej osoby, stara się dać istotne rysy jej charakteru, następuje opis fizyczny, który z rysami charakteru łączy (charakterystyka fizjognomiczna), w ten sposób, że każda linja twarzy, kształt nosa, ust i t. d. są nacechowane specyficznemi znamionami, które charakter ilustrują; potem podaje szereg momentów z życia danej postaci i wreszcie przy pomocy byle jakiej fabuły łączy powstały w ten sposób epizod z właściwą akcją — ale przez to powieść niejednokrotnie tonie w nadmiarze szczegółów biograficznych. Metodę tę w całości zastosował Kraszewski w *Latarni*, z tą tylko różnicą, że podczas gdy Balzac każdy epizod umiał nierozerwalnie i z dużem umotywowaniem z akcją połączyć, tak, że czytelnik nabiera silnego przekonania, iż dany epizod bezwzględnie był konieczny do zrozumięnia powieści, — Kraszewski nie stara się bynajmniej

(1) *Księga jub.* LXII.

o połączenie epizodów z akcją, której zresztą dopatrzeć się trudno w powieści, mającej za bohatera całe społeczeństwo.

August i Staś podróżują (przyjazd Stasia do Augusta z uniwersytetu berlińskiego czy aby nie przypomina zbyt mocno, motywu z I księgi *Pana Tadeusza*, od czasu Mickiewicza tak spopularyzowanego w naszej powieści?), wstępują do licznych domów, robią wycieczki, — i obok nich na słabej nici fabuły motają się najrozmaitsze opowiadania, szkice biograficzne, obrazki i t. d., podane w najróżnorodniejszy sposób i wśród rozlicznych okoliczności. Rolę opowiadającego najczęściej spełnia August, będący wobec Stasia przewodnikiem w tej dantejskiej podróży — po Polsce. Innym znowu razem sami bohaterowie opowiadają przygody i wypadki swojego życia. Czyż więc trudno się dziwić, że fabuła, do niemożliwości rozciągnięta na przestrzeni ośmiu tomów, ginie, zwłaszcza, że materjał do niej lekko mógłby się zmienić w powiastce kilkudziesięciostronicowej? Ale Kraszewskiemu nie o fabułę całości, ale szło o to, aby dać en miniature *Komedję ludzką* polskiego społeczeństwa. W cyklu balzacowskim każda powieść, każdy epizod są jedną z poszczególnych grup olbrzymiego bas relief'u, który przedstawia kłębienie i zmaganie się ze sobą ludzkości. W przedmowie do *Komedji ludzkiej* (1) mówi Balzac: »Społeczność francuska była tu sama historykiem, ja tylko miałem być jej sekretarzem. Spisując inwentarz przywar i cnót, zgromadzając główne fakta namiętności, malując charaktery, wybierając celniejsze wypadki towarzyskie, układając typy przez zebranie w jedno rysów wielu charakterów jednorodnych, może też, myślałem, uda mi się napisać historję, zapomnianą przez tylu historyków, historję obyczajów«. Taką samą historję obyczajów, tylko w nieco mniejszych rozmiarach, chciał dać Kraszewski w swojej powieści. Jako wzór jednak nie posłużyła mu epopeja balzacowska, za duża, aby wzorem była, Kraszewski bowiem miał wzór, daleko lepiej nadający się do napisania tego rodzaju miniaturowej *Komedji ludzkiej*. Mam tu na myśli *Djabła kulawego*. W powieści tej fabuła jest tylko pozorem do przed-

(1) Tłumaczonej w *Tyg. pet.* 1846, nr. 99.

stawienia całej galerji typów, schwytanych migawkowo, bez zbytniego może wysiłku i pogłębienia, ale żywo i barwnie. Lesage, jakby na ekranie, przesuwa przed nami szereg obrazków, scen charakterystycznych, rozmaitych wypadków i przygód życia ludzkiego. Tej samej metody chwycił się i w szerzej opracowanym *Gil Blasie*, starając się dać to, co później Balzac dał w swojej *Komedji* — całokształt życia, jego przypadłości prywatnych, sprężyn, kierujących działaniem człowieka, powikłań i namiętności. Tylko to, co u Balzaca jest olbrzymiem płótnem, dzierzganem w ściśle wypełniającą się całość, u Lesage'a stanowi szereg obrazków, luźniej powiązanych osobą bohatera (1). Że Kraszewski, pisząc swoją powieść, miał na myśli Lesage'a — nie ulega najmniejszej wątpliwości. Już w r. 1837, ogłaszając swego *Asmodeusza*, nawiązuje serję artykułów do *Djabła kulawego* — mają one być dalszym ciągiem powieści Lesage'a. Migawkowe ujęcie szeregu szkiców, charakterów, obrazków, które Lesage praktykował w obu swoich powieściach, posłużyło Kraszewskiemu jako wzór formy *Latarni*. Powiązanie ich przy pomocy osoby bohatera, przeżywającego rozmaite perypetje — również jest zasługą Lesage'a i jego *Gil Blasa*. Są to jednak tylko szczegóły techniczne, bynajmniej nie przemawiające przeciwko oryginalności utworu naszego autora — bo właściwą powieścią jest to, co ramy jej wypełnia, a to wszystko jest w *Latarni* z obserwacji zaczerpnięte. Lesage poza stroną techniczną mógł Kraszewskiego uczyć jeszcze tylko owego »watowania« fabuły, przy pomocy opowiadań mniej lub więcej potrzebnych. Mając więc ramy, sięgnął Kraszewski do spichrza swojej obserwacji i rzucił na papier około 200 osób, aby zaś nie stworzyć nużącej i przykrej monotonji opowiadań, połączył je nicią fabuły, której znowu dostarczył mu Balzac.

Fabuła *Latarni* oparta jest na balzacowskiej *Kobiecie trzydziestoletniej* (2). Zaznaczyć należy, że temat powieści Bal-

(1) Kwestję tę szerzej ujmuje Boy w Przedmowie do tłumaczenia *Djabła kulawego*. Bibl. Boy'a nr. 53. Autor również wskazał na analogję między Lesage'm a Balzacem. — (2) Wpływem Balzaca na powieść Kraszewskiego, dotychczas się nie zajmowano. O Balzacu jedynie krótkie, ale nic nie mówiące wzmianki spotykamy we wstępie

zaca nie był nowy. W literaturze francuskiej już wcześnie wyróżniła się grupa utworów, opartych na miłości między młodym chłopcem a kobietą od niego starszą. Po raz pierwszy motyw ten spotykamy w *Adolfie* Benjamina Constant'a (1810), taką również jest *Lucrezia Floriani* p. George Sand, oraz *Kobieta trzydziestoletnia* Balzaca, wreszcie Dumasa *Dama kameljowa*. Zazwyczaj młodzieniec, prowadzący romans z kobietą od niego starszą, doświadczoną wiekiem i uczuciami, pokutuje boleśnie za chwilę szczęścia. U nas romansem kobiety trzydziestoletniej jest *Poganka* Żmichowskiej, oraz historja hr. Julji w *Latarni*, wkońcu *Karolina* Hoffmannowej (1839) (1), będąca zresztą naśladowaniem angielskiego romansu p. Baillie p. t. *A marriage of high life*.

Kobietę trzydziestoletnią, powieść, mimo swej małej wartości artystycznej, głośną i poczytną, musiał Kraszewski znać. Kraszewski zaczął drukować w r. 1830, a nazwisko Balzaca już w roku 1829 było głośne. Po raz pierwszy mówi o nim w artykule p. t. »O polskich romansopisarzach«, w którym wspominając o »najsławniejszym, najoryginalniejszym i najtrafniej piszącym« Balzacu, dodaje: »Niepodobieństwo, abyśmy go sądzić mieli, bo prócz pochwał i ogólnych uwag nicbyśmy o nim do powiedzenia nie znaleźli. Wielu bardzo, których całem prawem do sławy są romanse, poginie nim Balzacem się nacieszą. W istocie jaki humor, jaka trafność w najdrobniejszych postrzeżeniach, jaka flamandzka cierpliwość w malowaniach tego pisarza, ten tylko pojmie, kto czytał«. Mówiąc wreszcie o zarzutach, czynionych Balzacowi, dodaje: »Bądź jak bądź od czasu, jak wydał *Jaszczur*, *Fizjologję małżeństwa*

Chmielowskiego do *Studjów* Kraszewskiego. Kaszewski (*Tygodnik ilustrowany* 1887 r. str. 221) zaznacza tylko, że Kraszewski »Balzaca lub Dickensa... naginał gwoli własnej twórczości«. Chmielowski podkreśla, że autor o Balzacu po raz pierwszy wspomina dopiero w r. 1836. Wobec tego Br. Czarnik (»Balzac i Jasełka Kraszewskiego« *Pam. literacki* t. XIV r. 1916) twierdzi, iż »możemy przyjąć jako pewnik, że przed tym rokiem nie zaszło w utworach Kraszewskiego to nazwisko« (str. 49). Ale to jest bodaj wszystko, co dotychczas o stosunku Balzaca do Kraszewskiego przed r. 1850 powiedziano.

(1) W powieści Hoffmannowej romans ks. Julji z Leonem bardzo podobny do romansu hr. Julji ze Stasiem.

i *Sceny życia wiejskiego i paryskiego*, reputacja jego niezachwianie się ustaliła, i żaden reviewer ani feuilletonista jej nie zwali, bo jest istotnie zasłużoną«. Ale w artykule p. t. »Przeszłość i przyszłość romansu« (1) zarzuca mu zbytnią drobiazgowość oraz realizm w charakterach. Gdzieindziej znowu (2) broni Balzaca przed zarzutem niemoralności, bo chociaż jego *Physiologie du Mariage* jest to »niepoczciwa książka, a *Contes drôlatiques* szkaradne«, ale we wszystkich powieściach są cechy niezmiernego talentu. Kult ten dla francuskiego powieściopisarza nie osłabł i w późniejszych latach, bo jak pisze w liście do *Gazety warszawskiej* (r. 1852), »Dickens w Anglji, Balzac we Francji, Gogol w Rosji nową otworzyli epokę i nową szkołę powieści... która ma być odtąd wiernym obrazem życia, obrazem i historją współczesnego czasu wszystkich warstw społecznych«.

To zajęcie się Balzakiem wskazuje, że wpływ *Kobiety trzydziestoletniej* na *Latarnię* nie jest bez uzasadnienia. W powieści Balzaca hr. d'Aiglemont wyszła za mąż z miłości. Poznawszy jednak swego męża, jego ograniczoność i niską wartość duchową oraz intelektualną, uczuła pustkę w życiu. Było to mniej więcej w trzydziestym roku jej życia, kiedy spospostrzegła, że życie zmarnowała, i zapragnęła prawdziwej miłości. Poznała Karola de Vendenesse, który jednak w postępowaniu jej dopatrywał się raczej sprytu i braku szczerości. Wtedy p. d'Aiglemont opowiada mu o swojej pustce życiowej, o tem, że jeszcze nigdy nie kochała i że on jest pierwszym. Dalszy ciąg dziejów Julji wypełnia romans awanturniczy, bliżej nas nie obchodzący, bo też tych scen, w rodzaju Walter Scotta *Rozbójnika morskiego*, niema w powieści Kraszewskiego. Pierwsza jednak połowa romansu, jak łatwo z porównania wywnioskować, jest dość wiernie powtórzona. Ale po wyznaniu hr. d'Aiglemont wspólne nici obu powieści urywają się, a Kraszewski dzieje hr. Julji pokieruje drogą, którą tak wspaniale poprowadził Dumas swoją *Damę kameljową*. Dodać należy, że Staś nie podejrzewa Julji o hipokry-

(1) *Tyg. pet.* 1838, nr. 29—30. — (2) W art. p. t. »Literatura i krytyka M. Grabowskiego« z r. 1839. *Wybór pism* X. Warszawa 1894.

zję, ale zmysł dyplomaty, którym odznaczał się de Vendenesse staje się udziałem Augusta, który każdy zapał Stasia oblewa szklanką zimnej wody.

Z innych motywów, które spotykamy w powieści Kraszewskiego, możnaby jedynie wskazać, że atmosfera świata dziennikarskiego, tak często spotykana u powieściopisarza francuskiego musiała nasunąć Kraszewskiemu pomysł wprowadzenia dziennikarzy w drugim oddziale *Latarni*, a historja z zaścianka upodobniła się do dziejów Natalji, wprowadzonej w światek »wielkich interesów« dziennikarsko-literackich, co tembardziej byłoby prawdopodobne, że pomysł uczynienia Natalji literatką jest w powieści równie niespodziewany, jak nieumotywowany rozwojem akcji. Pomysł odczytywania podczas wieczoru literackiego utworu spotykamy również w *Muzie z zaścianka*, natomiast opowiadanie, które Florek odczytuje wśród zgromadzonego aeropagu literackiego, p. t. *Życie po śmierci, powieść pijaka* (Od. II. t. III. rozdz. 2) spotykamy w pierwszej *Nocy* Lermontowa: w obu wypadkach zmarły w realistyczny sposób przedstawia, jak ciało jego niszczą robaki i t. d.

Mówiąc jednak o reminiscencjach z literatury rosyjskiej, należy wskazać przedewszystkiem na jeden motyw, który znajdujemy w *Martwych duszach* Gogola. Pomijam już tę okoliczność, że również Gogol w swej powieści daje szereg charakterystyk, obrazków swego społeczeństwa, że obrazki te wiąże w ten sposób, iż Cziczikow jeździ po rozmaitych dworach, aby kupić martwe duszy, i przy tej sposobności spotyka rozmaitych ludzi, których maluje w świetnych charakterystykach — a więc cała powieść zmierza do tego, co było celem *Latarni*, dania przekroju własnego społeczeństwa. Stopień wykonania powieści był różny. Rosyjski powieściopisarz strzegł się ciągłych autobiografij, a postacie, które na scenę wprowadzał, starał się, o ile możności, nie charakteryzować wprost, typy ujmował wprawdzie w formę epizodów, ale bogato wyposażonych w dialogi i akcję. W niektórych wypadkach opisuje najpierw swoich bohaterów, a potem w krótszym lub dłuższym dialogu, śmiało i bez niepotrzebnych słów charakterystykę do skończoności obrazu uzupełnia. Wprost przeciwnie jest u Kraszewskiego. Mniejsza zresztą o to, jak również po-

mińmy tę okoliczność, że obaj powieściopisarze nie mieli zbyt bujnej wyobraźni i talent swój podtrzymywali drogą skrupulatnej obserwacji — są to cechy wspólne, ale już w zakres psychologji twórczości wkraczające, a tem samem bliżej tutaj nieinteresujące.

Z całej powieści Gogola szczególnie przykuwa uwagę, świetna i nadzwyczaj pewnie oddana charakterystyka skąpca Pluszkina. Dwór Pluszkina, do którego zbliża się Cziczikow, jest zamknięty — wszędzie panuje głucha cisza, jakby tu wszystko wymarło. Gdy Cziczikow zajechał na podwórze, spotkał z za węgła wyglądającą gospodynię, która podejrzliwie poczęła się gościowi przypatrywać. Zbliżył się do niej »Cziczikow:

— Jest pan?

— Niema go w domu — przerwała mu gospodyni nie czekając na koniec pytania — czego pan potrzebuje?« — gdy się jednak dowiedziała, że idzie o interes, znikła w drzwiach domu i dopiero po chwili powróciła, oświadczając, że Pluszkin czeka.

Przypomnijmy sobie obraz, jaki się przedstawił Augustowi i Stasiowi, gdy zajeżdżali do marszałka, przypomnijmy sobie, że i oni spotkali w podwórzu służącego, który oświadczył, iż marszałka niema, a dopiero dowiedziawszy się, że idzie o interes, wpuścił ich do mieszkania. Opis wnętrza mieszkania: nieporządek, gromada rozmaitych gratów, skąpcom tylko potrzebnych, podobny w obu epizodach. Gdy Pluszkin i Cziczikow usiedli do stołu, gospodarz zaczął gościowi opowiadać, że nikogo nie przyjmuje, niema żadnej przekąski, a nawet koniom nie może dać siana. Gdy jednak Cziczikow przedkłada mu propozycję kupna martwych dusz, Pluszkin chce gościa przyjąć herbatą, cukrem i ciastkami, które jeszcze przed laty nieboszczka żona robiła — ucieszył się bardzo, że Cziczikow odmówił. Motyw ten w całej pełni wyzyskał Kraszewski. Marszałek również chciał gości przyjąć, ale chętnie i skwapliwie się zgodził, by wyciągnęli swoje prowjanty, nawet siana dla koni musieli od skąpca kupić i t. d. Poza tem, jak już wspominaliśmy, Kraszewski zręcznie wplótł motyw

z Geldhaba. Jest to jednak jedyny motyw gogolowski w *Latarni* spotykany.

Na tem wyczerpywałyby się wpływy obce na *Latarnię*, która zresztą nie mogła schwycić na swoją soczewkę zbyt wielu reminiscencyj — opierała się głównie na obserwacji. *Latarnia* bowiem — jak czytamy w przedmowię do wydania z r. 1872 (Lwów) — »miała być w myśli autora wiernym obrazem Wołynia około r. 1842. Celem jej było typy wybitniejsze, stosunki miejscowe, życie i prądy bieżące odwzorować wiernie, nie schodząc nigdy do fotografij i żywych wzorów i unikając osobistości«. Widocznie jednak autor dość wiernie swoje społeczeństwo odwzorowywał, zjawiali się bowiem kandydaci, którzy mieli do niego pretensje, że ich w powieści sfotografował. Ale bo też istotnie — jeżeli się chce poznać współczesny Wołyń, nigdzie więcej materjału obyczajowego nie znajdzie się, niż w powieści Kraszewskiego, którego staraniem było, aby stworzyć epopję, »obrazy naszych czasów« Wołynia, na czem jednak najgorzej wyszła artystyczna strona powieści. Będąc zlepkiem szeregu luźnych, do akcji nienależących epizodów, które, same w sobie posiadając niezły materjał nowelistyczny, w opracowaniu są jedynie monotonnemi, o wybitnych narracyjnych cechach, obrazkami, pozbawionemi dialogów, powieść nuży bezbarwnością. Jedynie tylko historja Sawki posiada swoje artystyczne znamiona; dzieje Joasi, o wybitnych cechach romansu balzacowskiego, w niedbałem wykonaniu zbladłe i przemijają w powieści, bez zwrócenia szczególniejszej uwagi; opowiadanie Herszka, prawdopodobnie pisane za inspiracją niemcewiczowskiego *Lejby i Siory*, jest szkicem nie nowelą. Dodać wreszcie należy, że sam materjał do powieści był zbyt obszerny, wymagał ogromnego wysiłku w opanowaniu — Kraszewski natomiast pisał szybko i bez żadnych celów artystycznych. Cel bowiem przyświecał mu inny. Oto w epilogu (Oddz. I. t. IV) pisze: »Niech mnie biją, ale niech słuchają! Gdyby jeden tylko człowiek chciał się przejrzeć w obrazie jakim, uczuł swoje wady i poprawił, dla mnie byłoby dosyć... dla mnie to byłoby najwyższem szczęściem!« Wiadomo, że innego celu nie miał i Lesage, pisząc *Djabła kulawego*«.

W drugim oddziale możnaby prawdopodobnie odszukać reminiscencje z pobytu w Warszawie i wrażeń, stamtąd odniesionych. Możliwe, że nowelę romantyczną, czytaną na wieczorku literackim przez Florka, dałoby się zastąpić *Poetą i światem*, który aeropag zgromadzony koło Dmochowskiego uznał za bezsensową i niemoralną. Karusię bezwątpienia spotkamy wśród mnóstwa kurtyzanek z powieści balzacowskich, a jej rodzinę, jeżeli nie tutaj również, to w każdym razie w *Tajemnicach Paryża* Sue'go. Że sceny te, należące już do romansu sensacyjnego, są obcego pochodzenia, że Joasia, Jakób, Dzida, matka, ów szynk, w którym Dzidę odszukują, i ten żyd Icek, są francuskiego pochodzenia, o tem wątpić trudno, zwłaszcza, że były nieznane w ówczesnej beletrystyce polskiej — spotykamy je u Kocka, Sue'go, u Balzaca, w *Oliverze Twiście* Dickensa. Zresztą znając powieść Kraszewskiego i patrząc bardziej krytycznie na Oddział II *Latarni*, łatwo się odczuje, że sceny te są przyczepkami, bynajmniej z całością nieharmonizowanemi, z obcych źródeł czerpanemi.

O *Latarni czarnoksięskiej* mówił Grabowski (1), że obrazki, które Kraszewski z rzeczywistości chwytał »w pryzmacie uwydatniającym sztuki, wielce pouczającemi się zdały... W spostrzeżeniach, obrazkach P. Kr. wiele jest subtelnych, a stanowczych odcieni«. Obrazki te »mają zaletę barwy bardzo miejscowej. To Wołyń mamy przed oczyma... Obrazy p. Kr. robią wrażenie w miarę swej prawdy, a prawdy są niezaprzeczonej«. Gdzieindziej znowu (2) zaliczono *Latarnię* do lepszych powieści Kraszewskiego, ale wytykano dorywczość, brak myśli przewodniej, wykonania artystycznego, przecież przyznawano, że Kraszewski jest »w pojedyńczych zarysach trafny, w malowaniu charakterów niepospolity, w sytuacjach komicznych uderzający dowcipem, praktyczny znawca ludzi«. Losy Julji »robią niekiedy wrażenie, uczucie delikatne, lecz znowu ta ciągła gorączka za miłością bez względu na godność swoją, godność żony i matki, ta ślepota, której żadne doświadczenie uleczyć nie może, zamienia Julję na heroinę tegoczesnych ro-

(1) »O nowszych powieściach polskich« *Tyg. pet.* 1843, nr. 61. — (2) *Bibl. warsz.* 1843/III rec. A. J. S. (może A. Szabrańskiego).

mansów francuskich, której bolesne zdarzenia więcej ckliwości niż współczucia obudzają«. Mówiąc o drugim oddziele, K. Wite (1) zestawia Kraszewskiego ze Sztyrmerem, twierdząc, że obaj jakby rozdzielili między siebie Polskę współczesną — jeden kreśli obrazki zewnętrzne, drugi w głąb duszy wchodzi. »P. Krasz., widząc złe, boleje nad niem serdecznie i do poprawy, jako matka dzieci własne, ze łzami prawie upomina; pani Sztyrmer bez serca patrzy na zdrożności i zimno podług praw sumienia, jak sędzia wyrokuje; serce Kraszewskiego zdałoby się dla pani Sztyrmer, duch widzący pani Sztyrmer zdałby się do takiego, jakie drga żywo w panu Kraszewskim, serca«. W *Latarni* szczególnie brak umotywowania psychologicznego daje się zauważyć. Kraszewski, dopóki obierał za temat do swoich powieści prowincję, był zręcznym malarzem, mniej jednak jest szczęśliwym w obrazach z wielkiego miasta, może nawet zupełnie nieszczęśliwym malarzem. Cały ten szkic można przełożyć na francuskie, a będzie smakował, jak francuski oryginał. Kawiarni warszawskich widocznie autor nie widział. Również i literatki nieszczególne i nie nasze. »To jakieś kąsające żmije, nie literatki; intrygantki ostatniej próby, nie nowe i nie ciekawe, a powszednie i wieczne, jak cztery pory roku«. Wieczór literacki zręczny; »obraz klasy robotniczej, ubogiej nad wyraz prawdziwy, gruntownie obrobiony w drobnych nawet odcieniach, aż do domowego ich życia, stanowi szczególną wartość tego oddziału«. Wytyka też krytyk brak powiązania poszczególnych epizodów i dodaje, że 8 tomów mogłoby dać 80 powieści.

Przeciwko względnie ujemnej krytyce warszawskiej broni Kraszewskiego H. Skimborowicz mówiąc, że autor w powieści swojej »prawie zawsze bardzo trafne rzuca sądy, zbawienne daje rady. Niekiedy jednak zdarza mu się mgła zaledwie widna na przeźroczu latarni: przez nią i obrazek czasem w niezupełnie właściwem okazuje się świetle, a co najgorsze, z tego powodu nie bez zarzutu będące autor wprowadza wnioski... Niektóre obrazy zupełnie dobrze, a nawet po mistrzowsku są odszkicowane«. Inaczej, niż poprzednia ocena, sądzi, że

(1) *Bibl. warsz.* 1844/III.

świat artystów wiernie jest odmalowany, że jednak kawiarnie i chudzi literaci bezwarunkowo pochodzą z Wilna, a nie z Warszawy (1).

Ostrzejsza krytyka pojawiła się w *Orędowniku naukowym* (2). Recenzent przedewszystkiem zarzuca Kraszewskiemu, że »w miejsce poprzyklejanych niezręcznie do osnowy powieści pojedynczych opisów miejsc, zwyczajów, urządzeń osób, nie wtopił ich w jej... massę, a z tej nie ulał jednem tchnieniem ożywionej grupy pięknych posągów. Brak zasadniczej myśli dzieła powodem jest tego«. Dalej zaznacza, że Kraszewski nie zna swego społeczeństwa, bo byłby dostrzegł w niem również wiele dobrego, ludzi wielkich i szlachetnych. Ta nieznajomość własnego społeczeństwa sprawiła, że Kraszewski »zdjął jego obraz, wprawdzie trafny w wielu szczegółach, ale miałki w jądrze, a całością swoją nawet odrażający«.

Wreszcie wspomnieć jeszcze należy o polemice, jaką *Latarnia* wywołała na szpaltach *Gwiazdy*, pisma młodzieży postępowej. Ciemne światło, w jakiem autor nasz w powieści swojej przedstawił klasę rzemieślniczą, musiało wywołać ze strony postępowców stanowczy protest. W artykule p. t. »De rebus nonnullis praecipue de Astro Kioviensi« (3), przyznano *Latarni* wiele wdzięku i talentu, sprawozdawca jednak dziwi się, że Wołyń w tak czarnych barwach przedstawiony, że »postacie wszystkie bez gruntu i mocy, albo się świecą pożyczonym blaskiem cywilizacji, albo rażą gburostwem i złem wychowaniem«. Złe w panach umiał Kraszewski tak ubarwić, że się wcale złem nie wydaje, natomiast braci szlachcie już nie żałowano pracy dla oddania jej w cieniach ostatecznego poniżenia, w jakiem może i nie znajduje się ona obecnie. Nawet owa piękna historja Sawki zda się być wyłącznie wymierzona do biednego ekonoma, który, jak to prawie zawsze u nas bywa, z dziada pradziada ekonom, bez żadnego wy-

(1) *Przegląd naukowy* 1844/III. »J. I. Kraszewski i ostatnie pisma jego«. — (2) *Oręd. nauk.* 1844 nr. 12. »Uwagi nad powieścią »Latarnia czarnoksięska«. — (3) *Gwiazda* 1848/III »List do wydawcy« przez T. P. z Odessy.

chowania, bez żadnych religijnych i moralnych zasad, wie tylko z podania, że chama trzeba kanczugiem utrzymywać w posłuszeństwie. Ale ekonom ma małą płacę, to tłumaczy jego postępowanie, więc raczej winien tu właściciel«. Że zarzuty krytyka *Gwiazdy* były najzupełniej niesłuszne, że opierały się na jednostronnym punkcie patrzenia, to łatwo spostrzec. Kraszewski nie wybierał umyślnie postaci, aby przedstawić jedną klasę, wygrywając ją na korzyść innej. Postać ekonoma nie pierwszy raz w tak czarnem świetle występuje. Odmalował ją tak Szymonowicz w *Żeńcach*, Krasicki w *Panu Podstolim*, Massalski, Kraszewski zaś w *Całe życie biednej*, oraz w najbardziej ujemnych barwach, jakby w odpowiedzi *Gwiaździe*, w *Jarynie*. Zresztą już przedtem znalazł się obrońca Kraszewskiego na łamach *Gwiazdy* (1), który wystąpił z szeregiem listów. W liście pierwszym staje w szrankach polemiki z korespondentem odeskim, zaznaczając, że Kraszewski »zło zbadał, kiedy je tak dystychicznie, zwięźle w mistrzowskich obrazach przedstawił. Latarnia per excellentiam z natury swej jest mozajkowem malowidłem, którego właśnie celem wytknięcie niemoralności społeczeńskich, a nie pedagogiczny wykład estetycznego kursu... P. Kraszewski ciągnąć sążnistych morałów nie lubi, chociaż zło oczywiście dostrzegł i, doszedłszy, musiał zbadać jego przyczynę. Sztukować się także nie lubi i idzie zawsze za głosem swojej artystowskiej weny... swojego założenia w Latarni wyśmienicie dowiódł w wielu miejscach. Stanął on z ostrą swoją siekierą około nader jeszcze sękatego kloca naszej społeczności i, pociwszy ją po znakomitszych garbach, dość regularnie cięcia porobił... Dzieło to na najczystszej moralności i duchu postępu oparte, pośpiechem wprawdzie trochę grzeszy, ale celem bynajmniej. Krzycząca to prawda! słona prawda! A kiedy prawda, to my naturalnie wrogowie fałszu, my antimikrosy (2), uderzywszy się w piersi, czoła przed nią uchylić«.

(1) *Gwiazda* 1849/IV. »Listy konwersacyjne Wandalina Habdanka do redaktora Gwiazdy«. — (2) Micros — pseudonim Przecławskiego, redaktora *Tyg. pet.*, czasopisma, jak wiadomo, partji konserwatywno-klerykalnej, *Gwiazda* natomiast była pismem radykalno-postępowem.

Polemika na łamach *Gwiazdy* przebrzmiała bez szczególniejszych efektów, a Kraszewski w niedługim czasie, bo już w *Miljonie posagu*, przedstawił szlachtę wiejską w jeszcze bardziej dosadnych barwach. Nie jest to również powieść o zawiłej fabule, skomplikowanej akcji; nie, akcja jest nikła i małoznacząca, tylko pozorem do napisania kilku świetnych epizodów z życia małej szlachty zaściankowej. Pamiętać należy, że w tym samym roku ukazała się Korzeniowskiego *Kollokacja*, na rok przedtem *Spekulant*. W obu powieściach Korzeniowski bynajmniej szlachty nie oszczędza, a bardzo często jej snobizm, zaściankowość i t. d., chłoszcze biczem ostrej satyry. Kraszewski, który na szlachtę wiejską patrzy z dużym krytycyzmem, zwrócił uwagę na powieści Korzeniowskiego, a choć o samym autorze wypowiedział kilka dość nieprzychylnych zdań (1), musiał go jednak zainteresować sposób jego patrzenia, odmalowanie tła, a zwłaszcza dowcipne swobodne ujęcie typów szlacheckich, w czem celował znany już wówczas pisarz dramatyczny. Dowodem tego niech będzie fakt, że po raz pierwszy w *Miljonie posagu*, zwraca się wedle maniery Korzeniowskiego, na drogę szkicowania obrazów z życia szlachty wiejskiej. W obu powieściach Korzeniowskiego stykamy się ze światem prozaicznym, codziennym autor z pasją maluje obrazki próżniactwa, głupoty szlachty jej zdartą i zszarzaną »komilfowość«. Kraszewski niejednokrotnie szlachtę wiejską wprowadzał do powieści — w *Czterech weselach* chłostał ją ciętą ironją, w *Poecie i świecie* przedstawiał jej chciwość na pieniądz i t. d. W *Miljonie posagu* spotykamy rys w jego powieściach nowy, t. j. spokój, równowagę, które wybitnie znamionowały Korzeniowskiego. I podobnie, jak autor *Spekulanta* w *Kollokacji* obok Zagartowskiego i jego kółka stawia poczciwą rodzinę Starzyckich, tak Kraszewski w *Miljonie* obok Potyłłów, Doliwów, Kulikowiczów rozpływa się nad atmosferą Górowa, ciocią Scholastyką, Marją i Sewerynem, będącym jakby echem Józefa Starzyckiego. Atmosfera ta nie jest nową w naszej literaturze, bo pamiętajmy, że nie obcą ona była już Skarbkowi *(Pan Antoni*

(1) Obacz *Tyg. pet.* 1849, nr. 37 i 42.

którego powieść charakteryzuje szereg obrazków z wiejskiej parafjańszczyzny, rzuconych w formie ironiczno-uszczypliwej, intrygi i sąsiedzkie ploteczki, skierowane przeciwko bohaterowi. Ale Kraszewski wprowadza pozatem pierwiastek, którego nie spotykamy w tym stopniu ani u Skarbka, ani u Jaraczewskiej, a który wybitnie powieść Korzeniowskiego znamionuje, pierwiastek spokoju i lekkiej pogody. Nie ulega wątpliwości, że przerzucenie się Korzeniowskiego z dramatu do powieści spowodował rozgłos Kraszewskiego, oraz rola, jaką dzięki niemu powieść nasza poczęła odgrywać w społeczeństwie. Pierwsze powieści Korzeniowskiego cechuje styl jasny, trzeźwy, dużo pogody, wielka znajomość wszystkich tajemnic życia wiejskiego. Zadanie powieściopisarza pojmował on jako opowiadacza, narratora i z tego powodu stosunkowo mało posługiwał się dialogami, nie troszczył się o rozwój akcji, ale o charaktery, myśli i pobudki występujących osób. Dopiero potem wprowadził do powieści większą żywość i szybkość akcji. Kraszewski przeciwnie. Już od pierwszej chwili starał się o żywy dialog, niejednokrotnie silnie indywidualizowany, a dopiero później wprowadzał tok narracyjny, przeplatał akcję moralizowaniem i osobistemi ekskursami *(Dziewczyna z pod Ostrej Bramy, Latarnia czarnoksięska)*, chociaż praca nad techniczną stroną powieści szybko postępowała, *(Ostrożnie z ogniem)*. Korzeniowski pojedynczemi rysami nie wywierał bezpośredniego wrażenia, raczej działał przez całość, opierającą się na umiejętnej i prawidłowo przeprowadzonej linji fabuły; nie posiadał idealizmu Kraszewskiego, ale raczej spokojną i trzeźwą rozwagę a wytrawny sąd o wypadkach życia rzeczywistego — rys specyficzny u tegoż autora, nadający jego powieściom specjalną cechę równowagi i pogody. Niema u niego gwałtownych niespodzianek, wszystko wypływa jedno z drugiego, a stąd brak tych burz w szklance, strapień i trosk, które ustawicznie plączą się w pierwszych powieściach Kraszewskiego. To jednak trudno powiedzieć, aby Korzeniowskiego cechował wybitny realizm, pozbawiony wszelkich odcieni idealistycznych; nie, idealizm tylko kryje się między wierszami, jakkolwiek ma raczej charakter balzacowski, nie uznający niespodzianek życiowych. U Kraszew-

skiego tkwił w istocie jego usposobienia, przelewał się w powieściach, nie pozbawionych jednak znamion realistycznych.

W *Spekulancie* prowadzi nas Korzeniowski w świat poziomej prozy, w życie szlachty żyjącej wrażeniami najbardziej codziennemi, nie wymagającej niczego poza tem, co im dyktuje ich ciasny widnokrąg, za który wyjść nie umią. Dlatego bardzo krytycznie patrzymy na tę szlachtę, głupią a niezbyt uczciwą, skoro przyjmuje takiego np. Augusta. W powieściach Kraszewskiego jest niekiedy inaczej. Wprawdzie w *Miljonie posagu, Ostrożnie z ogniem, Dziwadłach* poznajemy się z tem samem towarzystwem; wprawdzie tutaj występują te same skłonności; wprawdzie i tutaj zasadniczy poziom umysłowy jest ten sam, i ta sama bezkrytyczność w myślach i czynach, egoizm w najbardziej niskich objawach, papierowa duma, chełpiąca się małowartościowemi szczegółami życia, a nieumiejąca w szlachetniejsze pobudki wglądnąć i skierować je na drogę uczciwego postępowania: ale jest to tylko tło, bo na niem występują, odmiennie niż w poprzednich powieściach, postacie o silnych i wielkich charakterach, ludzie trzeźwo patrzący na moralny bieg spraw codziennych. Tylko jedno niech będzie wolno przypomnieć i podkreślić: autor nazwał tych ludzi dziwadłami albo, co na jedno wychodzi, tam, gdzie Korzeniowskiego trzeźwy i zrównoważony punkt widzenia bronił przed pesymizmem i na życie kazał patrzeć raczej z wyrazem pobłażania i ironicznym uśmiechem w kątach ust, Kraszewski troskał się, martwił i pozwalał płynąć wątłemu wprawdzie, ale w głąb serca wnikającemu strumykowi pesymizmu, chociaż nie zapominał hasła: że »niech żywi nie tracą nadziei«; to tylko, że kierownictwo w społeczeństwie oddaje — dziwadłom, gromadzi koło nich różnych ludzi, mając nadzieję, że ich wpływ nietylko Jerzego ze złej drogi zawróci. A więc — nil desperandum. U Korzeniowskiego niema tego optymizmu, kryjącego się poza przebłyskami nawet sceptycznego patrzenia, widział on wszystko bardziej realnie, i bynajmniej nie zniechęcały go typy takich przeciętnych szubrawców, jakim był August, sądził bowiem, że na każdej niwie obok kąkolu rośnie ciężki kłos pięknej pszenicy, a Augusta prędzej czy później w sercu Klary pokona Marsza-

łek. Ten trzeźwy rozsądek, wybitnie znamionujący umysłowość Korzeniowskiego, najlepiej daje się zaobserwować w *Wędrówkach oryginała* (1848). W powieści tej wprowadza między innymi Karola Łarysza, muzyka, entuzjastę — nie należy wątpić, że pomysł podsunął mu Kraszewski swojemi powieściami romantycznemi. I jak wszędzie, tak i tutaj, a może szczególnie tutaj, okazuje się zasadnicza różnica między dwoma autorami. Kraszewski rozwija tragedję, Korzeniowski bardzo ładnie rozprawia o muzyce, o artystach, o stosunku do nich publiczności, karci surowo duchową płytkość społeczeństwa, ale równocześnie nie pochwala kapryśnych wymagań artystów i zachęca do wytrwałej i szczerej pracy: mniej słów, więcej czynów — to jego hasło, mniej sentymentu, a więcej, rozwagi. Nie należy jednak sądzić, aby nie rozumiał np. miłości, żeby ją usuwał ze swoich powieści, jakto robił Skarbek, a początkowo i Kraszewski — przeciwnie, miłość w powieściach jego przybiera formy misterne, jest dość głęboko rozumianą, pragnął jednak, aby nie zasłaniała oczy, nie wykluczała pamięci o codziennych sprawach życia, z któremi każdy bezwarunkowo liczyć się musi.

Przeciwnie Kraszewski — w drugim okresie swojej działalności powieściopisarskiej dawał przykłady uczuć, całe życie opanowujących (*Ostap Bondarczuk, Ulana*), a w *Ostrożnie z ogniem* miłość potrafiła nawet zdruzgotać życie jednostki silnej, a rozumiejącej powagę codziennych konieczności. Był to objaw silnie tkwiącego w autorze romantycznym. Ustrój umysłowy Korzeniowskiego więcej podlegał przesłankom rozumowym, nie mając jednak znaczniejszej głębokości, niechętnie wnikał w charaktery, nie podlegał ani optymizmowi, ani pesymizmowi, zadowalał się tem, co było i jak było. Dlatego nie lubił również zaciekań filozoficznych, ani też analizowania ustroju psychicznego osób, które do powieści wprowadzał, dlatego bokiem obchodził ludzi, poświęcających się pracy umysłowej, dlatego w traktowaniu zagadnień artystycznych tworzyła się przewaga natury technicznej lub moralnej nad myślową oraz idealną, dlatego wreszcie nie uwzględniał rozleglejszych widnokręgów przy opracowywaniu stosunków towarzyskich. Do zajęcia stanowiska przodowniczego w spo-

łeczeństwie nie pozwalał mu brak ducha inicjatywy i śmiałości — i temi rysami upodobnia się do Kraszewskiego. Koło jego samodzielności nie jest wielkie, ale bądź co bądź istnieje, zakreślają je promienie uczuciowości i fantazji autora. Umiarkowanie, natura pierwszej, a niezbyt wysoki polot drugiej wymazywały z zakresu jego twórczości zdolność do malowania uczuć subtelnych i głębokich, charakterów wielkich i wstrząsających duszę, sytuacyj pełnych grozy lub rzewności, marzeń i wzruszeń. Przeglądając w myśli ten ogromny szereg wypadków, jakie w dramatach i powieściach swoich stworzył, napróżnobyśmy wypatrywali tragiczności. W tem jest on podobny do Kraszewskiego. Są tam różne rodzaje bólów i cierpień, sytuacyj przykrych, nieszczęść i klęsk, ale niema tragizmu. Dlaczego? Bo do odmalowania tragizmu potrzeba potężnych uczuć i potężnej fantazji, a tego Korzeniowskiemu brak było. Trudno powiedzieć, aby u niego nie było łez, przeciwnie, jego mężczyźni zadużo nawet płaczą, ale te łzy nie robią wrażenia, a czem znowu różnił się Kraszewski od Korzeniowskiego, który zapominał o tem, że lepiej rozrzewnić czytelnika sytuacją, niżeli powiedzieć mu, że ktoś płacze. Jeżeli jednak szło o ludzi niewysokiego lotu, trzymających się ziemi, ludzi uczciwych, zacnych, dobrodusznych, rozumnych, albo naodwrót złych, nikczemnych i złośliwych, albo o sytuacje spokojne, pełne równowagi, ludzi, rekrutowanych z tłumu przeciętności, o uczucia dobroci, miłości i szlachetności, albo nienawiści, cynizmu czy sarkazmu i ironji, byle tylko niezbyt głębokie i niezbyt skomplikowane — tam Korzeniowski był mistrzem, umiał z dobrymi się cieszyć, na złych patrzeć nawet z uśmiechem pobłażliwości, na głupich z uśmiechem dobroci. Bohaterowie jego to ludzie, energicznie i śmiało idący do czynu, w czem znowu różnił się od Kraszewskiego, który dopiero w *Dziwadłach* wprowadza tego rodzaju typy; poprzednio stwarzał ludzi słabej woli i miękkich charakterów (z wyjątkiem p. Karola).

Na ten sam poziom codziennych obrazków, na ten sam punkt patrzenia pogodny, choć nieraz ironiczny, na tę samą drogę równowagi, spokoju, burz chwilowych, ale niegroźnych, wstępuje Kraszewski w *Miljonie posagu*, *Ostrożnie z ogniem*

i w *Dziwadłach.* W powieści pierwszej obracamy się w środowisku *Kollokacji*, spotykamy się z tymi samymi ludźmi, na których tak samo, jak na bohaterów powieści Korzeniowskiego, patrzeć należy. Mniejsza o to, że fabułę powieści możnaby sprowadzić do balzacowskiej *Eugenji Grandet*, że u Kraszewskiego cały zaścianek, cała »okolica« walczy o zdobycie bogatej Marji, podobnie, jak w powieści Balzaca, Eugenja jest przedmiotem pełnych ofiar zabiegów i śmiesznej rywalizacji Crussot'ów i Grassin'ów; mniejsza również i o to, że obie strony u Balzaca (podobnie jak całe sąsiedztwo u Kraszewskiego) starają się wyprzedzić w grzecznościach dla bogatej dziedziczki, w złożeniu powinszowania, w wytworności podarunków, że zawiść sączy się z każdego ich słowa, że ta zawiść jest komiczna i małostkowa w oczach człowieka, z boku patrzącego — są to szczegóły, dość zgodnie się pokrywające, ale nie przemawiają jeszcze za reminiscencjami. Ważniejsze jest to, co powieść samą cechuje — ów spokój, równowaga, kącik ironji, — a to jest już wpływem Korzeniowskiego. Rysy te tem bardziej w oczy wpadają, zwłaszcza, że, jak się okazuje, między Kraszewskim a Korzeniowskim zachodzą dość głębokie i daleko idące różnice. Ale ten nowy rys w powieściach Kraszewskiego spotkał się z zarzutem (1) — wskazywano, że wprawdzie autor w *Miljonie posagu* stworzył postacie miłe i wdzięczne, ale że brak im czynu zewnętrznego, któryby ich wewnętrzne pobudki malował. Zarzucano również, że w postaciach skarykaturowanych »schwycił najczęściej jedną ułomność, śmieszność lub zdrożność ludzką i wyrabiał z niej całą postać, jakby warjację, w której monotonnie powtarza się jeden temat«. Zarzut był niesłuszny. Kraszewski bowiem w ten sposób stwarzał typy, podobnie jak to robił Molier i Fredro (2), a za nimi Korzeniowski.

Daleko więcej akcji i wewnętrznego życia w postaciach, daleko żywszy, często mistrzowski dialog stworzył Kraszewski w *Ostrożnie z ogniem.* W powieści p. t. *Autor swatem* (3) wy-

(1) »Nasze powieści polskie« przez J. Dobrzańskiego, *Dziennik mód paryskich* 1847, nr. 8. — (2) Rotmistrz Wiła w *Miljonie posagu* jest drugim, w powieściach Kraszewskiego, typem fredrowskiego Papkina. — (3) *Obrazy litewskie*, ser. IV, rozdz. VI. Wilno 1876.

stępuje Chodźko przeciwko zbytniej egzaltacji, przyczem twierdzi, iż trudno robić pisarzom zarzut z tego, że dramaty swoich utworów niejednokrotnie umieszczają wśród pospolitego życia, bo pisarz powinien przedewszystkiem odtwarzać życie takiem, jakiem jest, a nie wyimaginowane w jego fantazji. Wreszcie mówi, że »szukać on powinien na świecie i między ludźmi prawdy w czynach ludzkich, w czynach mądrości i głupstwa, zapędu lub umiarkowania i roztropności; charakterów wydatnych w jednym i drugim względzie i przyczyn całej plątaniny towarzystwa, słowem prawdy duszy, serca i namiętności, złączonych w prawdzie codziennego życia«. Tego rodzaju przepisy nie były obce Kraszewskiemu, a szczególnie skrupulatnie zastosowuje je w ostatnich swoich tego czasu utworach. Prawdy, zaczerpniętej z szarej codzienności, wśród tłumu małostkowych bohaterów, szukał on już w *Miljonie posagu*, podkreślał zaś bardzo wyraźnie w *Ostrożnie z ogniem*, a stąd poszło, że powieść ta jest równocześnie protestem przeciwko egzaltacji i ekscentryczności.

Fabułę powieści znajdujemy prawie w całości w głośnych wówczas *Urywkach z pamiętnika oryginalnie wychowanej kobiety* Sztyrmera (1). Powieść ta, o wybitnych cechach utworu psychologicznego, opiera się na dwóch ześrodkowanych i zharmonizowanych czynnikach: oto w duszy »oryginalnie wychowanej kobiety« wyrosło drugie »ja«, szatanek, jak to sama nazywa, który w chwili, gdy bohaterka do życia ręce wyciąga, do ludzi i chce się uczuciem w swojem postępowaniu kierować, zjawia się obok niej i szepcze słowa refleksji, które w miejscu entuzjazmu chłód i oziębłość pozostawiają. Ale nie ten pomysł wyzyskał Kraszewski, pomysł, znany mu już dawniej, bo się nim posługiwał w *Pamiętnikach nieznajomego* (rola Wrzoska obok Juljusza). Razu pewnego szatanek opowiedział »oryginalnie wychowanej kobiecie« historję następującej treści: Telimena po śmierci męża weszła w świat. Z licznych wielbicieli młody Leon F***, mniej od innych dystyngowany, wyznał jej swoją miłość w formie

(1) Sztyrmer: *Powieści nieboszczyka Pantofla z papierów po nim pozostałych.* Wilno 1844.

oświadczenia. Ale Telimena z biegłością światowej damy wyszydziła uczucie Leona, obeszła się z nim jak królowa, sucho i obojętnie, słowem, jawnie chciała go odepchnąć od siebie. Leon, odchodząc, prosił o przebaczenie i zapytał, czem mógłby zmazać winę swojej śmiałości. Odpowiedziała, aby się jej przez pół roku na oczy nie pokazywał, a potem chętnie go zobaczy. Następnie nagle się odwróciła, bo na widok rozpaczy Leona czuła, że łzy jej płyną z oczu. Bo Telimena ogromnie Leona kochała, widziała w tej miłości szczęście, ale chciała go wypróbować. Są bowiem charaktery — jak mówi dalej szatanek — które, znalazłszy się na drodze szczęścia, całują je z jednej strony, a z drugiej wydłubują jameczkę i wpuszczają robaka, żeby je stoczył. Jeśli im nic nie zostaje, oprócz zdrowia, to biorą patologję, i dopóty ją czytają, dopóki nie odkryją w sobie jakiego tuzinka chorób. Do rzędu tych osób należała Telimena (1). Po sześciu miesiącach Leon stawił się punktualnie, wychudły, z bladą twarzą, którą chwilowo radość zabarwiła chorobliwym rumieńcem. Telimena na widok oczywistego dowodu miłości swego kochanka tyle radości w sobie uczuła, że, aby skryć wzruszenie, chwyciła się ironji. Wyśmiała platoniczną miłość Leona i dodała, że to wszystko jest komedją, w której ona nie życzy sobie przyjmować żadnej roli, i wybaczy mu, jeżeli znów przynajmniej trzy miesiące zostawi ją w spokoju. Gdy wyszedł, padła na sofę i płakała z radości i żalu nad cierpieniem tego, którego kochała bez granic. Jeżeli opowiadanie to porównamy teraz z powieścią Kraszewskiego, to przekonamy się, że rdzeń bajki jest wspólny. Różnica tkwi tylko w zakończeniu, Jan bowiem na wzór bohaterów sentymentalnych romansów umiera z miłości, Leon natomiast przetrzymał wszystkie próby i żeni się z Telimeną. Jan oświadcza się Marji, ale ta go odrzuca. Marja, przyjaciółka Julji, jest przeciwieństwem jej charakteru, poważna, niosąca w głębi serca smutną tragedję swego życia, podczas gdy Julja jest żywą, roztrzepaną, swobodną. Dodać należy, że ten motyw dwu kobiet o wprost odmiennych charakterach nie jest obcy w naszej literaturze.

(1) Bibl. zaściankowa. Petersburg 1860, t. IV, str. 55, t. 2.

Posłużyła się nim po raz pierwszy ks. Wirtemberska w *Malwinie*, w której obok bohaterki stawia wesołą i wiecznie roześmianą Wandę. Rozpowszechnił się on pod wpływem *Nowej Heloizy* Rousseau'a, który go przejął z *Klaryssy* Richardsona. Spotykamy go również w powieści Dickensa *Battle of life* (1846), w której autor wprowadza dwie siostry, Grez i Merion, jedną wesołą, a drugą poważną. Podobnie jak w powieści Kraszewskiego, obie kochają się w Alfredzie. I jedna poświęca swoje uczucia dla drugiej. Kraszewski motyw ten nieco urozmaicił, bo gdy Merion pozoruje ucieczkę z Wardenem, aby siostra mogła wyjść za Alfreda, Marja w powieści Kraszewskiego kryje się z uczuciem, a przez to autor zyskuje ważny motyw psychologiczny. Bo też Kraszewskiemu nie szło o rozwiązanie kwestji, w jaki sposób w »walce życia« idealistyczny czynnik może wziąć górę, ale dawał ostrzeżenie, że należy być »ostrożnym z ogniem« uczucia. Ale mniejsza o reminiscencje, boć przecie oryginalność utworu nie tyle polega na oryginalności inwencji, bajki utworu, ile na opracowaniu artystycznem, a jeżeli tą miarą oceniać będziemy powieść Kraszewskiego, to wolno ją będzie zaliczyć do szeregu bardzo dobrych z tego okresu. Przedewszystkiem autor zaczął powieść wcale szczęśliwie. Motyw tajemniczego pochodzenia bohatera (zresztą jak świat stary), przez dłuższy czas utrzymywany, szereg doskonale zindywidualizowanych postaci, a przedewszystkiem charakter pełnej temperamentu Julji — to wszystko zapowiadało powieść w konstrukcji i pomyśle silną; szereg obrazków, z natury zręcznie i subtelnie ujętych, doskonały dialog stanowiły również dodatnią stronę powieści; podobnie i ojciec Darskiego, postać poważnego filozofa, nie mającego zresztą bezpośredniej z akcją styczności, jest zajmujący i sympatyczny. A już prawdziwie interesuje bal małomiasteczkowy, z świetnie uchwyconemi sylwetkami matadorów prowincjonalnych, z ich ptasim rozumem, ambicjami, łokciem mierzonemi i t. d. — jest to wszystko jeszcze dalszy ciąg tych wpływów, jakie wywierał na Kraszewskim autor *Kollokacji*. Dotąd, t. j. do chwili, gdy Julja postanowiła wystawić Jana na próbę, akcja postępuje szybko i jest całkowicie w przeprowadzeniu oryginalną. Dopiero od miejsca, w którem Kraszewski do-

czepił fabułę sztyrmerowską, konstrukcja powieści załamuje się, jakby autor, czerpiąc materjał nie z własnej, ale obcej wyobraźni, pisał pod przymusem jakiejś wewnętrznej niechęci. Prawda, że z tem równocześnie w powieści pojawia się większe bogactwo treści, ale to, co powieści cały urok dawało, zamiera.

W inne środowisko wprowadza nas Kraszewski w powieści *Pan i szewc.* Technicznie opiera się ona na motywie przeciwstawienia dwóch sfer, z których jedna wyposażona jest w szereg cech dodatnich, druga zaś pierwszej jest prostem przeciwieństwem. Motyw nie nowy, zapoczątkowany przez Niemcewicza *(Dwaj Sieciechowie),* chętnie używany przez Jaraczewską *(Zofja i Emilja),* Massalskiego, Hoffmannową, Rzewuskiego i t. d. Kraszewski przeciwstawia arystokracji sferę ubogą, rzemieślniczą. Klasa rzemieślnicza była dotychczas kopciuszkiem w naszej belletrystyce. Ze względów tendencyjnych wprowadza rzemieślnika do *Pana Podstolica* Massalski, spotykamy go w powieściach Boguckiego i Dzierzkowskiego. U Kraszewskiego odgrywa on już pewną rolę w *Latarni czarnoksięskiej,* występuje jednak w niezbyt przychylnem świetle. Dopiero w *Panu i szewcu* patrzy pod wprost odmiennym kątem. Rzemieślnik jest tu przeidealizowany, podobnie jak w Korzeniowskiego *Krewnych.* Co więcej, obie powieści wykazują wiele wspólnych motywów, tak, iż śmiało można powiedzieć, że nie kto inny, ale właśnie Kraszewski nasunął Korzeniowskiemu pomysł do powieści. Już samo przeciwstawienie Eugenjusza i Ignacego sprowadza na myśl Jana i Marka; wprowadzenie uroczystości cechowych w *Panu i szewcu* (po raz pierwszy w naszej literaturze) skłoniło Korzeniowskiego do naśladowania tego w *Krewnych.* Obu zresztą pisarzom szło o to, o co Dzierzkowskiemu w powieści p. t. *Salon i ulica* (1847), to jest o przeciwstawienie znikczemniałości arystokracji ubóstwo i uczciwość rodziny rzemieślniczej. Dodać należy, że z tymsamym motywem spotykamy się jeszcze w innej powieści Dzierzkowskiego, w *Szpicrucie honorowym* (1848). Wracając jednak jeszcze do *Krewnych* i *Pana i szewca,* nadmienić należy, że i tutaj wystąpił optymizm Korzeniowskiego bardziej, aniżelibyśmy go znaleźć mogli u Kraszewskiego.

Dlatego Eugenjusz, zmarnowawszy swoje życie, umie się jednak z przepaści podźwignąć, zdobyć na odpowiednią decyzję i zyskać poszanowanie — Jan natomiast ginie śmiercią samobójczą. Nie ulega kwestji, że powieść Kraszewskiego jest oryginalną. Zresztą zapewnia o tem sam autor w przedmowie do wydania z r. 1875 (Lwów): »Jakaś tradycja, pochwycona z ust starego szambelana Płotnickiego, służyła za pierwszą osnowę powieści«. W *Krewnych* wprawdzie obrazy ze świata rzemieślniczego łączą się z resztą wątku powieściowego tylko przez Ignasia Zabużskiego, zawsze jednak zajmują tak wydatne miejsce, jak w żadnej innej powieści. Rzemieślnicy w powieści Massalskiego służą tylko do tego, aby autor mógł szereg pouczających uwag wypowiedzieć; u Boguckiego, podobnie jak i w *Latarni czarnoksięskiej*, występują jako motłoch, na wzór powieści francuskich (Süe); z łezką w oku patrzy na nich Dzierzkowski. W *Panu i szewcu* widzi ich Kraszewski w tem świetle, w jakiem Korzeniowski swoich *Krewnych*: z wyrazem współczucia i rzewności, często ze słonecznym uśmiechem na ustach. Obaj starali się uniknąć przejaskrawienia, a stąd płynie źródło owych patrjarchalnych stosunków u Hebla i przebranej rodzinie Marka. Patrząc jednak na cel obu powieści oraz na ich wartość, należy stwierdzić, że, o ile Kraszewski zawsze miał na oku jakąś tendencję, Korzeniowski pisał objektywnie, sam z siebie — dlatego z całą słusznością wolno przypuszczać, że nie Kraszewski, ale Korzeniowski pobudził Włodzimierza Wolskiego, że całą powieść poświęcił zobrazowaniu życia rzemieślniczego *(Domek przy ulicy Głębokiej).* Tak czy inaczej, trudno zaprzeczyć, że autor nasz pierwszy wprowadził klasę rzemieślniczą do powieści w znaczeniu motywu artystycznego. Możliwe, że i on również skłonił Rawicza w *Karolinie* Hoffmannowej (1852) do tego, że córce swej Krystynie każe uczyć się krawiectwa, a synowi Wacławowi stolarstwa. Po tych pierwszych próbach rzemieślnik coraz częściej będzie występował w naszej literaturze, aż wreszcie Żeromski stworzy tak realistycznie i z życia uchwycone sceny, jak *Ludzi bezdomnych*, a Reymont takie cacko, jak *Pewnego dnia*.

Wkrótce jednak Kraszewski wraca do dawnego środo-

wiska szlachty prowincjonalnej, w ostatniej powieści z tego okresu, należącej do najlepszych, ale równocześnie do najmniej oryginalnych, w *Dziwadłach.* Powieść tę, jak mówi w Słówku od autora (przedmowa do wydania z r. 1872, Lwów), napisaną do połowy drugiego tomu w r. 1848, Kraszewski z niewiadomych przyczyn zarzucił i dopiero naglony przez X. Hołowińskiego dał ją na odcinek w *Tygodniku pet.*, wówczas chylącym się już do upadku. Ale i tutaj powieść nie doczekała się końca; autor, wydrukowawszy tom pierwszy i część drugiego, odstąpił ją Wolffowi, tak, że w odbitce książkowej wyszła dopiero w r. 1853.

W *Dziwadłach* szło początkowo Kraszewskiemu o stworzenie żywych i rzeczywistych postaci, ale właśnie w punkcie, w którym ją przerwał, kończy się ich realizm, autorowi idzie raczej o przemycenie kilku ideałów, które stwarza z silnym rozmachem, ale z ujmą dla artystycznej wartości powieści. Wówczas, gdy zaczął pisać *Dziwadła*, uznawał jeszcze zasadę Stendhala, że powieść winna być zwierciadłem chodzącem po gościńcu. Wołyń znał dobrze, to też na soczewce jego zwierciadła mogło się przesunąć szereg postaci, nie z fantazji żywot swój wyprowadzających, ale z codziennej rzeczywistości, dlatego powieść ta będzie zawsze cennym przyczynkiem dla historyka kultury, przyczynkiem obyczajowości Wołynia. Kraszewski, jak gdyby przeczuł, że przez tę prowincję przejdzie burza, która odmieni *Złote jabłka*, inaczej ureguluje *Interesa familijne*, w których zwyczajni *Komedjanci* rolom swym podołać nie potrafią, i jakby chciał nam przekazać tę alegoryczną postać *Tomka*, który szuka prawdy po świecie, a znajduje ją po długiej wędrówce u progu własnej chaty — jednem słowem, zobrazował to, co wkrótce miało się odmienić, i dla tych właśnie przyczyn *Dziwadła* są piękną i o wysokiej wartości powieścią.

Trudno zapomnieć, że są one powieścią dydaktyczną, przypomina o tem ciągle Graba, ów, jak mówi Tarnowski (1), »Pan podstoli«, — ale naprawdę z zainteresowaniem czytamy te uwagi, które autor przez jego usta wypowiada.

(1) *Hist. liter. pol.* Kraków t. VI_1, str. 167.

W powieści tej zajmuje się Kraszewski znowu kwestją ziemiańską i jej stosunkiem do ludu. Interesujące jest przedewszystkiem to, jak mu się nasuwają ustawicznie pod pióro wyrażenia o ucisku ludu, o nienormalnym stosunku do dziedziców, i jak te kwestje, narzucające się wskutek poprzedniego zajęcia się sprawą ludową, osłabia za pośrednictwem zdań nawiasowych, że ucisk dział się wyjątkowo, że winna tu przeważnie służba, pośrednicząca między ludem a panem; ciekawe, jak tę służbę pośrednią ekonomów i rządców w najgorszem świetle przedstawić się stara, nietylko w *Dziwadłach*, ale w *Jarynie*, *Komedjantach*, *Starym słudze*. Widocznie Kraszewski nie stracił swego współczucia dla ludu, ale równocześnie zdawał sobie sprawę z roli, jaką szlachcic w społeczeństwie odgrywał, i szło mu przedewszystkiem o wskazanie, w jaki sposób i czem szlachcic dla ludu być może. Zresztą prawdopodobnie częściowe odchylenie od dawnych poglądów musiał spowodować r. 1846. Wskazania, które szlachcie dawał, są wprawdzie udzielane ryczałtowo, nie mniej jednak są one interesujące i użyteczne, podobnie jak zajmie czytelnika i ów Piotr Dolski (współczesny Machnicki z *Króla zamczyska* Goszczyńskiego), oraz Irena, ze swoją filozofją i poglądami. I to wszystko przysparza *Dziwadłom* dużo wartości.

Niemniej jednak wartość tę podnosi opracowanie powieści. Styl — jest on różny, niżeli w dotychczasowych powieściach. Nie jest to pogodny styl Korzeniowskiego, ani realistyczny Balzaca, ale raczej styl Dickensa i Gogola (1), przedewszystkiem zaś tego ostatniego. Styl Gogola ma cechy naturalistyczne, bo też i on może pierwszy w ramach obrazów

(1) Pierwszą u nas wiadomość o Gogolu podał *Tygodnik literacki* (Poznań) z r. 1838, nr. 37, potem przekład *Pamiętnika warjata*, dokonany przez Marcina Szymanowskiego, drukowano w r. 1843 w czasopiśmie rosyjsko-polskiem *Jutrzence*. Następnie Kraszewski w *Atheneum* (r. 1844) umieścił przekłady *Dziennika warjata*, *Płaszcza*, i *Przygody Czyczykowa czyli Dusze zmarłych*, dokonane przez Piotra Szepielewicza; w r. 1846 w tłumaczeniu J. Chełmikowskiego wyszedł *Rewizor czyli podróż bez pieniędzy*. *Taras Bulwa* w przekładzie Fedorowicza (właściwie Piotra Głowackiego) ukazał się we Lwowie w r. 1850.

naturalistycznych przedstawił życie rosyjskie. Przed nim chyba tylko Puszkin wejrzał głębszym wzrokiem w przejawy życia rzeczywistego. Gogol z natury swego talentu mało mógł się opierać na fantazji, lecz zato doskonale przejął się widzianemi i słyszanemi rzeczami i dopełniał rysy, których nie zauważył, a dopełniał tak, że każdy musiał uznać ich konieczność psychologiczną; był przedewszystkiem obserwatorem, i pod tym względem Kraszewski jest do niego podobny. Gogol, jak i polski powieściopisarz, miał fantazję nie twórczą, ale dopełniającą, lecz rozwiniętą tak bujnie, że za twórczą uchodzić mogła. »Nigdy nic nie utworzyłem z wyobraźni — gdzieś powiedział — nie posiadałem tej właściwości. To tylko dobrze się w dziełach moich przedstawiało, com wziął z życia rzeczywistego, z faktów mi znanych. Odgadywać człowieka mogłem tylko wówczas, gdym miał przed sobą najdrobniejsze szczegóły jego zewnętrzności. Nigdy jednak nie malowałem portretu w znaczeniu prostej kopji. Tworzyłem portret, ale tworzyłem wskutek rozmyślania, a nie wyobrażenia (wsledstwie soobrażenija, a nie woobrażenija)«. W sposobie przedstawienia zachodziła jednak różnica między nim a Dickensem przez rysy, któremi znowu zbliżał się do Kraszewskiego. Gogol śmieje się przez łzy, łkanie tłumiąc w sobie, z weselem opowiada dzieje zszarzanej boskości w człowieku. A jednak, zda się, wszystko traktuje z jowialnym dickensowskim humorem. Cały ten światek małych i szarych figur, biednych, tragicznych w swej biedzie (np. *Sziniel*) jest, podobnie jak później postacie w nowelach Prusa, w zasadzie cichy i potulny; bohaterowie jego opowiadań to zazwyczaj białe dusze w mroku nędzy ustawicznej, biedne, przez życie zapomniane albo też przez silniejszych popychane. W tem tkwi ich cały tragizm. Ale obok tego stoją ci, co popychają — kreatury, marne postacie, idące z gestem pewności, niczem nieumotywowanej swoją pozycją w życiu — i tym ulegają owi szarzy biedacy.

Bezpośredni wpływ Gogola na Kraszewskiego (poza motywami poprzednio wskazanemi) zaczyna się dopiero w *Dziwadłach* — przedewszystkiem ze względu na typowy gogolowski humor. Spotykamy się tutaj ze stylem prostym, natu-

ralnym, do codziennej prozy zbliżonym, lekkim i pozbawionym wszelkiego wymuszenia — to styl Gogola. Dodajmy do tego jowialność, dobroć i smutek, ból serdeczny, wszystko zabarwiający. Ten »dziadek« również jest traktowany jowjalnie — postać, najbardziej zdaje się przez Kraszewskiego z życia wzięta, najbardziej w świecie zindywidualizowana przez swoją naturalność, prostolinijność myślenia i postępowania, swojem szczerem i gorącem sercem, ze wszystkiemi nawet wadami — przez co posiada znamiona wszystkich gogolowskich postaci. A przytem jest to postać, z wielkim rozmachem nakreślona, tak, że wychodzi niemal z ram powieści, wyróżnia się nawet wśród swego otoczenia, zupełnie jednak z nim harmonizującego. W *Dziwadłach* napotykamy wielką nierówność wpływów, nierówność, tak uderzającą i jasną, że można ich linje zupełnie dokładnie powyznaczać, poszczególne partje wyeliminować, a wówczas pozostanie tylko — dziadek. Zdawałoby się dlatego, że i ta postać jest rezultatem lektury. Niekoniecznie. Czytając powieść z uwagą, łatwo dojdzie się do przekonania, że Kraszewski miał mu początkowo oddać większą rolę — rozmach w akcji, w charakterystyce, jej naturalność i przejrzystość wskazują, że miał on być owym Dziwakiem, że Graba i inni mieli albo nie istnieć, albo stać w półcieniu. Jednak tendencja zburzyła początkowy zamysł autora. Z chwilą, gdy Kraszewski poczyna na scenę inne dziwadła wyprowadzać (rozmowa w salonie Ireny), energja słabnie, powieść chwilowo zmienia się nawet w »romans administracyjny«, przeplatany motywami romantycznemi, czuć wreszcie, że autor bylejak dąży do jej zakończenia. Dziadek traktowany jest z dużym realizmem — zacierają się w nim nawet te znamiona smutku i śmiechu przez łzy, które jednak łatwo dostrzec w listach Jerzego. Listy te przez te cechy nie wypływają z psychiki Jerzego, pisał je sam autor, który patrzał na marnowanie się szlachetności w człowieku, na szarzyznę i bezcelowość jego życia. O ile więc pomysł postaci Jerzego zaczerpnięty jest z powieści *(Pierwsza młodość, pierwsze uczucia)* Jaraczewskiej, o tyle techniczne przeprowadzenie i wyposażenie w charakterystyczne rysy jest znamiennie gogolowskie.

Jeszcze jeden drobny szczegół. Dotychczas Kraszewski nie posługiwał się nigdy zdaniami nawiasowemi, wtrąconemi, które cechują Gogola (występują one i u Dickensa, ale w małym stopniu i w innem użyciu). Gogol niekiedy w nawias ujmował najbardziej charakterystyczną myśl, jej istotę, zamykał w nich owe tricki swego humoru-smutku. Rys ten u Kraszewskiego po raz pierwszy tutaj się pojawia.

Wspominałem już o źródłach epizodu Graby. Podobnie nietrudno wykazać wspólność fabuły *Dziwadeł* z powieścią Jaraczewskiej p. t. *Pierwsza młodość, pierwsze uczucia*. Kraszewski powieści Jaraczewskiej wysoko cenił, zapewne pisał się bezwzględnie na sąd, jaki wydał o niej Grabowski (1), zwłaszcza, że sposobem ujmowania poszczególnych charakterów, upodobaniami literackiemi, odpowiadała całkowicie jego poglądom. Tło obyczajowe jej powieści, spokój w przedstawieniu, antypatja do sentymentalizmu, a raczej skłonność do realistycznej maniery, wszystko to spokrewniło Kraszewskiego z autorką *Zofji i Emilji.* Z drugiej strony pamiętać należy, że nie kto inny, ale właśnie Jaraczewska ze Skarbkiem zapoczątkowali naszą powieść obyczajową, i nie kto inny, ale znowu oni uczyli Kraszewskiego jej techniki. Popularność Jaraczewskiej, mimo tylko trzechletniej jej działalności, była wielka. W opowiadaniach swoich odrzucała ona nadzwyczajne przygody, wprowadzała prosty i zwyczajny bieg spraw codziennych, z jego pospolitemi radościami i smutkami, na których tle zarysowują się wypadki i zdarzenia. Bohaterów nie szuka w specjalnych sferach, znajduje ich nietylko wśród society towarzyskiej, ale i w klasach najniższych: obok hrabiego Bronieckiego spotykamy Reszkową, Halinę, Wasyla i t. d. Drugą jej cechą znamienną jest poszukiwanie typów i postaci charakterystycznych. To, co skłoniło fredrowskiego Ludomira *(Pan Jowialski)* do wędrówki za charakterystycznemi postaciami, to samo co stało się pasją Kraszewskiego, to również jest wybitną cechą Jaraczewskiej, różniącej się nawet pod tym względem od Skarbka. Z przyjemnością więc autorka zatrzymuje się w przydrożnych austerjach, które opisuje z reali-

(1) *Literatura i krytyka,* Wilno 1840, część druga.

styczną drobiazgowością, grupuje ich mieszkańców w plastyczne obrazy, jej bohaterowie chętnie wdają się w rozmowę z karczmarzami i karczmarkami (rys, spotykany w szeregu powieści Kraszewskiego), wyciągają ich na opowiadanie curriculum suae vitae. Czyż tych wszystkich znamion nie spotykamy w powieściach Kraszewskiego?

Wejdźmy jednak w szczegóły. W *Pierwszej młodości* hrabina Broniecka z Karoliną składają wizyty sąsiadom, przyczem p. Klonowski, zażyły ich sąsiad, daje im żywe sylwetki domów, które mają odwiedzić, opowiada ich historję, charakteryzuje mieszkańców, jednem słowem, tworzy komentarze do obrazków, które zobaczą: barona z żoną, kasztelanki, poczciwych Rolskich, Dymnickich i t. d. Czyż szczegóły te nie przypominają w uderzający sposób *Latarni czarnoksięskiej?* czyż podobnych wskazówek, jakie daje Klonowski Bronieckiej, nie udziela August Stasiowi, nie opisuje zupełnie podobnie domów, które zwiedzić mają?

Natomiast na wyraźny wpływ Jaraczewskiej natkniemy się przy porównaniu *Pierwszej młodości* z *Dziwadłami.* Powieść ta w r. 1845 wyszła po raz drugi w zbiorowem wydaniu dzieł Jaraczewskiej (wydanie z wizerunkiem autorki i przedmową W. Ossolińskiej). — *Dziwadła* w treści swej są rehabilitacją Jerzego, marnotrawnego syna, który podczas swego pobytu w Warszawie grał, pił i prowadził życie rozrzutne, a następnie pod wpływem miłości, pozbywa się swoich nałogów, przechodzi wiele przykrych momentów, ostatecznie jednak otrząsa się ze wszystkiego i otrzymuje rękę Ireny, która jest typem zanglizowanej Karoliny z powieści Jaraczewskiej. Ale, podczas gdy Kraszewski pisze pod hasłem nil desperandum, które realizuje w powieści, doprowadzonej wreszcie do pomyślnego zakończenia, w *Pierwszej młodości,* jakkolwiek ta sama myśl ostatecznie zwycięża, bohater po swojej rehabilitacji umiera. Jaraczewska, podobnie jak Kraszewski Jerzemu, dodaje do towarzystwa złego ducha w osobie Wacława Molickiego, który, będąc naturą zepsutą do gruntu, wprowadza Henryka w awanturnicze życie Warszawy. Następnie Henryk wraca do Świerkowa, do stryja Klonowskiego, aby objąć swój majątek (w powieści Kraszewskiego rolę złego ducha odgrywa

przyjaciel Jerzego, z którym koresponduje). Henryk spotyka tutaj Karolinę, córkę Klonowskiego, z którą ma się żenić. Jednak życie warszawskie wyssało z niego wszelkie uczucia, tak, że w pierwszej chwili nie jest w stanie zejść na inną drogę; dawne błędy mszczą się na nim (śmierć uwiedzionej Teresy), podobnie jak i na Jerzym mści się jego przeszłość (karty i pijaństwo, do czego zmusza go dziadek). W powieści Kraszewskiego ostatecznie bohater przezwycięża wszystkie przeszkody, wola Henryka zbyt była słabą, aby mógł się z upadku tak szybko podnieść. Gdy Karolinę utracił wskutek wypadku z Teresą, gdy wyszła za mąż za Gustawa, Henryk wyjeżdża zagranicę, gdzie umiera. Z Karoliny, jej cichej, pełnej poświęcenia miłości dla Henryka, ma coś w sobie Marja z *Poety i świata*. — Nietylko jednak zasadniczy zrąb fabuły zbliża do siebie te powieści, podobieństwa nawet bardzo daleko sięgające istnieją i w szczegółach. W *Dziwadłach* mamy wiernie przekopjowany stosunek Klonowskiego do pułkownika. Obaj kochali się w jednej kobiecie, z którą ostatecznie Klonowski się ożenił, pułkownik zaś pozostał do końca życia kawalerem. W powieści Kraszewskiego ten sam stosunek zachodzi między dziadkiem Jerzego a kapitanem, z tą tylko różnicą, że autor w motyw ten wplótł jeszcze intrygę: dziadek i kapitan starają się jeden drugiemu na każdym kroku dokuczyć, choć w oczach świata są dla siebie nadzwyczaj uprzejmi, natomiast Klonowski z pułkownikiem istotnie żyją w największej zgodzie. Pamiętać również należy, że w obu powieściach jest ten sam motyw z Krasickiego. Albo inny szczegół, pozornie drobny, jednak świadczący, jak silnie powieść Jaraczewskiej wpłynęła na *Dziwadła*. Podczas wizyty u Ireny Jerzy spotyka się z Grabą. Wśród rozmowy spostrzegają łunę pożaru nad wioską Graby. Wszyscy siadają na konie i wkrótce przyjeżdżają na miejsce wypadku. W czasie akcji ratowniczej Graba wskakuje do płonącego domu, z którego wynosi dziecko. Motyw ten po raz pierwszy spotykamy w *Malwinie* ks. Wirtemberskiej, i zapewne za jej przykładem Jaraczewska wprowadziła go do swojej powieści. Bo i w *Pierwszej młodości* wybucha pożar we wsi, Gustaw nadjeżdża z Karoliną (u Kraszewskiego Jerzy z Ireną), wskakuje do chaty

i ratuje dziecko, uprzedzając Henryka, który nadjechał z kapitanem, podobnie, jak Graba uprzedził Jerzego. Dodać należy, że motyw ten jest w obu powieściach niepotrzebny, służy jedynie do tego celu, aby okazać poświęcenie szlachty dla ludu. Namiętnością Henryka jest polowanie, u Kraszewskiego zapalonym myśliwym jest dziadek Jerzego. W obu powieściach spotykamy bal prowincjonalny. W *Dziwadłach* na balu dziadek zmusza Jerzego do gry i pijaństwa i nietrzeźwego przyprowadza do Ireny, czem sprawia jej ból i kompromituje go w jej oczach. Irena drży na każdym kroku, aby Jerzy nie powrócił do dawnych nałogów, broni go ile może przed wszystkimi, stara się usunąć wszelkie nieprzyjemności, któreby mogły go dotknąć. W *Pierwszej młodości* na balu również Henryka wciągają do hazardownej gry, co widzi Karolina. Pojedynek, który na balu groził Gustawowi, został rozstrzygnięty ugodowo, szambelan Gustawa przeprasza. W powieści Kraszewskiego przed balem grozi pojedynek Grabie, kończy się zgodą. Zaznaczyć wreszcie należy, że wspomniane motywy wyczerpują niemal wszystkie sceny obu powieści — nie spotykamy tylko u Jaraczewskiej Piotra Dolskiego i p. Lackiej, bohaterów z repertuaru romantyczno-sandowskiego.

Źródła *Dziwadeł* najdosadniej wskazują, w jaki sposób Kraszewski składał szereg motywów w jedną powieść i jakie różnice wprowadzał. Możliwe, że autor sam czuł braki w powieści i, że to skłoniło go do jej przerwania. Trudno bowiem przypuścić, aby powieść, jedną z najlepszych z dotychczasowych, porzucał bez najmniejszych przyczyn. Przyczyn tych nie znamy, ale przypuszczenie powyższe wydaje się więcej niż prawdopodobne. A jednak zamykano oczy na te braki, a powieść, jak sam autor w przedmowie (do zbiorowego wydania) oświadcza, miała większe niż inne powodzenie. Bohaterem powieści obrano Grabę, uważając go za ideał współczesnego obywatela, a co z tego wynika, że w ocenie jej wartości czynnik tendencyjny nad wszystkiem wziął górę. Zresztą nie ulega wątpliwości, że to było zamiarem autora. W części powieści, napisanej jeszcze w r. 1847, wzgląd artystyczny przemagał. Śmiały charakter koniuszego, jego stosunek do Jerzego, artystyczna oprawa listów, wskazują na to,

że Kraszewskiego opanował początkowo pomysł, że czynnik artystyczny grał pierwsze skrzypce. Później jednak następuje załamanie prostolinijnej dotychczas konstrukcji, a pierwiastek dydaktyczno-moralizatorski coraz silniej się uwydatnia. Powieść wprawdzie nie traci swego zainteresowania, ale pierwotna lekkość pomysłu ociąża się, najlepsza postać koniuszego zostaje zepchnięta na plan drugi, wkrada się gdzieniegdzie sentymentalizm w najbardziej romantycznej formie. Mimo jednak wszystko, mimo braku oryginalności, mimo wszelkich innych niedomagań, pamiętając o tem, że o wartości powieści stanowi nie inwencja, ale opracowanie, wolno nazwać *Dziwadła*, obok *Budnika*, najlepszą z dotychczasowych powieści Kraszewskiego.

VII.

Ruch ludowy wówczas nietylko w literackiem, ale i prywatnem życiu zajmował poczesne miejsce, o czem świadczy istna powódź broszur, traktujących o tej najaktualniejszej wtedy kwestji (1). Poza uwagami, wchodzącemi w zakres zagadnień ekonomicznych i społecznych, rzucono się do skrupulatnych badań naukowych nad poezją i podaniami ludowemi. Kraszewski ludowością zajął się dość wcześnie, bo już wtedy, gdy pierwsze promyki romantyzmu poczęły wdzierać się do jego powieści. Umieszcza więc w noworoczniku *Biruta* wiersz ludowy p. t. *Czy powróci*. Nie entuzjazmuje się wprawdzie podaniami ludowemi (2), a nawet z jawnym przekąsem się o nich wyraża (3), wkrótce jednak, idąc z ogólną falą, pisze nawet ludowe poematy, jak *Rozmowa*, *Posłaniec*, *Biedny chłopiec* — poezje bez artystycznej wartości, będące zaledwie słabą ludowości próbą. Lud, jako temat literacki, występuje dopiero w powieściach, do których przygotowaniem była *Witolorauda*, *Mistrz Twardowski*, oraz opowiadania ludowe, umieszczone we *Wspomnieniach z Wołynia, Polesia i Litwy*

(1) Dość wspomnieć, Surowieckiego, Wasilewskiego, Czerwińskiego, Sierakowskiego, Czartoryskiego, Radwańskiego, M. Bronikowskiego i wielu innych. — (2) *Wielki świat małego miasteczka*, t. I, str. 20. — (3) *Biruta*, 1838, str. 123—33.

(Wilno 1840), opartych na gadkach gminnych i miejscowych klechdach. Lud jednak w tych pierwszych próbach jest najczęściej tylko współpracownikiem w akcji, podczas gdy w powieściach (pisanych prawdopodobnie pod wpływem *Przeglądu naukowego*) występuje już w roli bohatera. Równocześnie Kraszewski pracuje gorliwie jako etnograf. W kwestji poezji gminnej rzucił w swoich szkicach literackich szereg cennych uwag, a nadto niektórym zagadnieniom, z tym zakresem związanym, poświęcił kilka specjalnych artykułów. W roku 1839 w *Tyg. pet.* umieszcza artykuły p. t. *Podania gminne, Słowo o obrabianiu podań gminnych, O obrabianiu podań gminnych i użyciu ich w sztuce.* Inne prace o mniejszej wartości są już dziś przestarzałe, jak *Litwa i starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, obyczaje, pieśni, przysłowia i podania*, bezkrytyczna kompilacja z Narbutta, Voigta i innych. Nietylko artykułami, nietylko powieściami starał się okazać swoje współczucie dla ludu. Objąwszy Gródek, nie mógł myśleć o radykalnej zmianie stosunków, robił jednak co mógł, zniósł daniny i daremszczyzny; gdy wybuchła cholera w jego wsi, pisał do Jankowskiego: »u nas Bogu dzięki nikt nie umarł; ratowaliśmy sami; nie uciekaliśmy od niej nigdzie, bo zostawić tak lud biedny na łasce Opatrzności nie pozwalało nam sumienie« (1). Kiedy zaś zaprowadzono t. zw. inwentarze, pisze do Konst. Podwysockiego: »Bądź przekonanym, że w tem jest *bon gré mal gré* sprawiedliwość; choćby to miało o moją oprzeć się kieszeń, nie mogę nie chwalić tej reformy. Wogóle zreguluje to stosunki i przetnie nadużycia, co zawsze pożądanem było«. Nie dziw więc, że takie wypowiedzenia wywołały głosy niechęci przeciw Kraszewskiemu.

Właściwą jednak działalność w obronie sprawy ludowej prowadzi dopiero w powieściach (2). Współzawodników ani

(1) *Księga jub.* XLII. Wspomnienia z tych wypadków przechowały się w *Ostapie Bondarczuku.* — (2) Żywy ruch ludowy ogarnął nie tylko badania fachowe, ale i poezję, powieść, czasopiśmiennictwo. Może najmniej powieść. Entuzjaści ludowości grupowali się około ideowych organów. Z młodych sympatyków ludu najsilniej wypowiedział się Wł. Wolski w *Ojcu Hilarym*, po nim B. Zmorski. Do grupy tej należeli Sew. Filleborn, A. Czajkowski, J. B. Dziekoński, Aug. Wilkoński

poprzedników w powieści ludowej właściwie jeszcze nie miał. Krasicki i jego naśladowcy, w ludowości nie widzieli czynnika artystycznego. Podobnie i pięć opowiadań z życia ludu, które ks. Wirtemberska umieściła na końcu *Pielgrzyma z Dobromila* (1828), nie miało w tym kierunku najmniejszej pretensji. Nastrojem zbliża się do nich *Wiesław* Brodzińskiego o tyle, że i jemu brak jakiejkolwiek styczności z rzeczywistością, że sielankowość z pewną dozą sentymentalizmu silnie wszystko zabarwia. Ludu, o którym pisze ks. Wirtemberska, nie spotykamy w codziennem życiu, wyimaginowały go chęci i marzenia autorki sentymentalnej *Malwiny*. Ma się wrażenie, że gdyby bohaterom tych opowiadań dać fujarki do ręki, obok owieczki postawić, nie powstydziliby się, gdyby ich posądzono o pokrewieństwo z rozmaitymi Filonami Karpińskiego. Wszędzie i ponad wszystkiem góruje tendencja, z czem się zresztą autorka bynajmniej nie kryje, umieszczając na końcu każdego opowiadania sens moralny np. w tym rodzaju: »Czciy Oyca i Matkę Twoję, byś długo i szczęśliwie żył na tej ziemi« (1). Jaraczewska wskazuje już na pewien postęp w tym kierunku. Lud w powieściach jej nie wchodzi jeszcze w zakres tematów artystycznych, ale wprowadzając go do swoich utworów, odjęła mu znamiona sielskości, traktowała raczej realnie. Wreszcie wspomnieć należy o Massalskiego *Panu Podstolicu*, który, mimo energicznej obrony Aug. Cieszkowskiego (2), przeszedł bez wrażenia, czemu nie należy się dziwić, zważywszy, że traktat moralny, wciśnięty, na wzór XVIII wieku, w ramy powieści, w latach 1831—33 musiał się wydawać już bardzo nudny. I to jakby wszystko, co znajdujemy o ludzie w naszej belletrystyce. Cechami zasadniczemi tych prób była przedewszystkiem tendencja socjalno-moralizatorska. Dopiero Kraszewski pierwszy wprowadził lud jako czynnik artystyczny. Znajomość ze Skimborowiczem, redaktorem

i inni. Wrogowie przywilejów kastowych, byli zapalonymi propagato rami idei ludowych, które kolportowali pod ukryciem niewinnych utworów (np. Sierpińskiego *Historja pana Bartoszą)*, dobrze jednak przez ogół rozumianych. Około r. 1842 ostygły nieco ruch ożywił artykuł H. Kamińskiego, ogłoszony w *Bibl. warsz.* — (1) *Pielgrzym z Dobromila.* Warszawa 1826, str 167. — (2) »Romans w Polsce«. *Bibl. warsz.* 1846.

Przeglądu naukowego, zapalonym obrońcy ludu i propagatorem idei demokratycznych, pozwalała mu nawiązać stosunki z młodymi ludowcami, co skłoniło go do traktowania zagadnień ludowych w powieści. On pierwszy wieś silnie czuje, nie tylko jej świat efektami i w nastroje przystrojony, ale przedewszystkiem dolę ludu, ból, i dla tego widział ją samą jako taką, prostotę, naturalność i celowość. Częściowo zrezygnował z wartości artystycznych, stąd i u niego piętno tendencji w oczy się rzuca, mimo, że się przed tem gdzieindziej bronił. Obrona objektywizmu w powieściach ludowych była walką papierowemi kopjami. To było koniecznością, temat był zbyt nowy, a kwestje naglące i ważne, aby ominęły powieść. We *Wspomnieniach Wołynia, Polesia i Litwy* szoroko rozwodzi się nad stosunkami wśród ludu, jego ciężką dolą, pańszczyzną i daremszczyzną, ze szczerem uczuciem woła: »zaiste sprawiedliwość być powinna wszędzie i nie wiem jak pogodzić oświatę, o którą się staramy, ze zdzierstwem nieludzkiem, widnem prawie wszędzie. Kto czyta po francusku, gra w wista, lubi literaturę, i myśli, że na tem dosyć, aby zyskać imię cywilizowanego człowieka, dobrze wychowanego, dobrego tonu i towarzystwa, ten nie rozumie, co to jest cywilizacja, co to jest ten progres, który ciągle mając na ustach sądzi, że on przyjdzie sam bez żadnych ofiar«. Tak mówił Kraszewski, a czy wobec tego możliwe było wyzbycie się tendencji w powieściach ludowych?

Powieści Kraszewskiego, czerpane z życia ludu i faktów rzeczywistych, wolno zaliczyć do najbardziej oryginalnych jego utworów. Myśl do nich poddał mu przedewszystkiem pobyt na wsi i zbliżenie się do ludu w Omelnie, Gródku, Hubinie i Kisielach, od r. 1837—50. Stąd płynie ich prawda i realizm. Nie obejmowały one wprawdzie całej Polski, ale bo też stosunki wszędzie mniejwięcej były jednakowe — tło było inne. Tendencji jednak uniknąć nie mógł — temat i cel był tak świeży i tak aktualny, a równocześnie tak żywym strumieniem uczucia zabarwiony, i tak blisko serca stojący, że uniknąć wyraźnej tendencji, w sercu i uczuciu swe źródło czerpiącej, było rzeczą wprost niemożliwą. A jednak wolno i musi się czasem mówić o objektywizmie Kraszewskiego. Wystarczy

tylko jeden przykład: na szarą masę ludową patrzył nie tylko przez szkiełka sympatji, bo obok typów dodatnich, ileż to razy spotykamy ludzi złych i wcale niesympatycznych.

W r. 1841 pisze Kraszewski do Dycalpa o nowej swojej powieści p. t. *Poleszanka*. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że mowa tutaj o pierwszej chronologicznie jego powieści ludowej — *Ulanie*. Natomiast we wstępie do wydania z r. 1874 zaznacza, że *Ulana* jest jedną z najdawniejszych jego powieści, pisanej w r. 1842. Należy jednak pewniej opierać się na liście do Dycalpa, aniżeli na wspomnianym wstępie, pisanym po latach przeszło trzydziestu. Jakie są źródła *Ulany?* Reminiscencyj z lektury trudno się dopatrzyć, natomiast we wstępie pisze, że »tła i treści dostarczyły do niej lata pobytu na Polesiu, dzierżawy w Omelnem i częstych podróży w głąb tego kraju. Wioska opisana leży na drodze, a historja Ulany jest prawdziwą, i ów pasek nawet czerwony, który ją kończy. Bohaterem był p. B., młody człowiek, podobny do pana Tadeusza, którego historję opowiadano mi głuchą nocą na noclegu wśród lasów poleskich. Za owych czasów Polesie było bardzo poetycznym krajem legend i powieści, a tak od niego do świata było daleko! Odbiło się też ono w naówczas pisanych opowiadaniach nie rąz i nie jeden i nie w jednej Ulanie«. Wskazywałaby na to jeszcze i ta okoliczność, że *Ulana* pisaną była w krótkim czasie po *Poecie i świecie*. Miękkość nastrojów, romantyzm, znamionujący *Poetę*, motywy, zmieniające się niejednokrotnie w zabarwieniu w pewnego rodzaju sentymentalizmem, który przecie w różnych formach przeprowadzić można, wszystko to pozwala zaliczyć tę powieść do ówczesnego nastroju romantycznego. I to z pewnością jest również przyczyną pewnego rodzaju nienaturalności powieści, uderzającej zwłaszcza w postaci bohaterki. Ulana nie mogła urodzić się na wsi, to nie jest kobieta wiejska, o prymitywnych uczuciach rozmiłowana w baśniach wieczornych, ale raczej szlachcianka z dworu, po raz pierwszy kochająca. Kraszewski pomysł ten nie z fantazji czerpał — to pewne, ale i nie z rzeczywistości. Ulany istnieją, marzenia o pańskiem kochaniu, wypieszczone z wieczornych bajań zimowych, przy trzaskającym ogniu na kominku a warczeniu

poruszających się kołowrotków — to wszystko jest zupełnie naturalne, — ale miłość, nie znająca granic moralności, nie licząca się z opinją wsi, jest już owocem fantazji romantycznej i romantycznego sentymentalizmu. Fakt ten bardzo silnie uderzy, jeżeli się *Ulanę* porówna z Warszulką Weyssenhoffa. Prawda, że między dwiema powieściami jest nieporównana różnica lat, wypracowania i ogłady literackiej, ale ileż równie różnic między bohaterkami, odgrywającemi te same role. Obie marzą o pańskiem kochaniu, i obie porzuca młody panicz z dworu. Ale, ileż realizmu i prawdy jest w koncepcji Weyssenhoffa, a romantyzmu w postaci bohaterki Kraszewskiego. Miłość o indywidualnych formach była jedną z głównych cech romantyzmu, była sztuką i religją (1), i taką miłość, identyfikowaną ze sztuką i religją, spotykamy w powieści Kraszewskiego — sztuczną, t. zn. wypielęgnowaną, a nie z uczucia bezpośrednio płynącą, wymarzoną — bo Ulana pieści się ze swoją miłością do panicza, do tego królewicza z bajki, a wrażliwość i podatność do marzeń nakazuje jej idealizowanie bohatera. Ale, o ile źródła tej miłości były raczej sztuczne, o tyle później jednak sztuczność znika, a miejsce jej zajmuje namiętność — również cecha miłości romantycznej. Ulana poddaje się miłości bezpamiętnej, ujawnia ją wobec wsi. Skąd ta śmiałość decyzji? Miłość romantyczna była także religją, dlatego kto jej się przeciwstawiał, starał się uczucie w sobie pokonać, gwałcił najświętsze prawa natury, sprzeciwiając się swojemu posłannictwu. Temsamem każda namiętność znajdowała usprawiedliwienie, a nawet uświęcenie, czyli zdrada, przekroczenie zasad moralności mogły być za grzech poczytywane. Ulana, jeżeli początkowo ma pewne skrupuły, waha się — to walczy z tradycją uświęconych zasad. A jednak potem wszystko to odrzuca i jedynie w sobie wypielęgnowaną miłością żyje. Kraszewski objawy te umiał doskonale umotywować, tak, że nie tracą one znamion prawdziwości, jakkolwiek powieść, pozbawiona charakteru ludowego, staje się wybitnie utworem romantycznym. I ten właśnie pierwiastek romantyczny, tak ogromnie *Ulanę* znamionu-

(1) Obacz: Ign. Chrzanowski. *Z epoki romantyzmu.*

jący, unicestwił jej tendencję. Bo powiedzmy otwarcie — *Ulana* miała na celu podkreślenie pewnej tezy społecznej, służyła do tego postać Tadeusza. Jest to natura zepsuta, autor jednak i jego starał się usprawiedliwić namiętnością bohaterki. Tadeusz przywozi swoją żonę, a Ulana, godna siostra bohaterek romantycznych, dla których życie poza miłością najmniejszej wartości nie przedstawia, popełnia samobójstwo. Ten to motyw zasłania tendencję. Ale przyznać należy, że romans w ramy poglądów romantycznych ujęty, mógł się wydarzyć równie dobrze w Warszawie — a więc *Ulanie* brak było prawdy obyczajowej. O ileż inną jest powieść Weyssenhoffa, ów hymn na cześć przyrody; o ileż inną jest Warszulka, ów kwiat leśny, bo w lesie wyhodowany i lasem pachnący, o ileż prawdziwszą nad Ulanę, która przecież ma być kwiatem wsi, a jest wątłą roślinką, za cieplarnianem oszkleniem wypielęgnowaną.

Jedynym rysem, przypominającym tendencję, jest zemsta Oksena, ślepa rezygnacja ludu, argumentującego w sposób prosty: »to już dola taka, skaczy, wraże, jak pan każe: kiedy się jemu zachciało twojej żonki, ustąp z drogi i milcz, jeżeli chcesz spokoju, bo cię tak z roboty w robotę, z posyłki w posyłkę gnać będą, aż gdzie zdechniesz« (str. 59). A wreszcie owa samowola pana, który chcąc mieć wolną rękę, pozbywa się Oksena pod bylejakim pozorem. Są to jednak miejsca, znikające w biegu akcji i łatwe do przeoczenia. I dlatego postępowy *Przegląd naukowy* robił Kraszewskiemu zarzut, że myśl swoją nie jasno wyraził, powątpiewając otwarcie o szczerości uczuć demokratycznych autora (1). Naogół jednak powieść przyjęto z pochwałami. Wprawdzie demokraci z rezerwą mówili o jej tendencji społecznej, jednak przyznawali, że jest to »powieść wyborna, powieść dążeń czerstwych... Ulana jest istnie jako Van Dyckowska Danae w drezdeńskiej galerji obrazów — cudnie malowana. Tę śliczną powieść oddał Kraszewski mową, wznoszącą się niekiedy do wysokiej poetyczno-

(1) O prawdziwości zdarzenia, które opisuje w Ulanie, zapewnia Kraszewski również w liście z dn. 13 kwietnia 1843, pisanym do X. Chołoniewskiego (*Przeg. nauk. lit.* 1878).

ści, a wątek cały tak pięknie utkany pełnemi zwykłych jemu siły i wybitności obrazami obyczajowemi przeplatał« (1). Gdzieindziej podnoszono prawdę i realizm powieści. »Nie szukajmy w niej scen dramatycznych, efektownych, lecz znajdziem wszędzie prawdę. Czyli kiedy autor mistrzowskim pędzlem maluje Polesie, stan, obyczaje tamecznego ludu, miejscowość tameczną; czyli gdy tajemnice serca ludzkiego odsłania, zapala miłość w sercu Ulany, przytłumia ją zgryzotami sumienia w sercu Tadeusza; powtarzam, wszędzie znajdziem prawdę... Ulana jest zatem utworem nie napróżno poety«, a trzeba wiedzieć, że słowa te wypowiedział nie kto inny, tylko *Bibl. warsz.* (2). W innem znowu miejscu spotykamy się ze zdziwieniem, że Kraszewski z błahego wątku taką powieść wysnuć umiał, powieść »tak doskonałą«. »Zdaje się — czytamy — że poeta zamierzył tu okazać całą miarę olbrzymich swoich zdolności, bo któżby uwierzył przed odczytaniem Ulany, aby prosta wieśniaczka poleska, zostawiona w zwyczajnych warunkach włościańskiego bytu, który na nieszczęście więcej wstrętu niż współczucia obudza, czarodziejską potęgą talentu podniesioną być mogła aż do tragicznej wysokości. A do osiągnięcia tego cudu sztuki środki autora są tak proste, tak codzienne, że zdaje się nam słyszeć opowiadanie świeżego zdarzenia w sąsiedzkiej wiosce« (3). Grabowski i tym razem broni *Ulanę* przeciwko zarzutowi, jakoby była powieścią niemoralną, uważając zarzut za śmieszny, mimo, że Kraszewski wziął za treść wypadek — »brzydki«. Robił autorowi wymówki jeno z tego powodu, że powieści nie skończył, a właściwie skończył zbyt rychło. »Podziwiam — mówił jednak — szczególniej głębokie przeniknienie gminnego bytu, wszelkich jego barw i odcieni... wszystko tam oddane z nieporównaną prawdą«. W przypisku do powyższego artykułu wydawca *Tygodnika pet.* Przecławski nazwał *Ulanę* najlepszym, bo »najprawdziwszym romansem« Kraszewskiego. Stosunek pana do ludu oraz obraz »naszego poddaństwa schwycony jest i rozwinięty w Ulanie z darem

(1) »Kronika piśmiennicza polska«. *Przegl. naukowy,* 1843/II. — (2) *Bibl. warsz.* 1843/III. rec. Leona Potockiego. — (3) *Tyg. pet.* 1843, nr. 10.

obserwacji i talentem niepospolitym, tak, że uderza wiernością obrazu każdego, kto zna wieś litewsko-poleską« (1). W późniejszych czasach *Ulana* nie straciła uroku. Kaszewski nazwał ją poematem (2), wspominano ieszcze nieraz o niej, a zawsze z pochwałami.

Nasuwałoby się więc pytanie, czy sama powieść istotnie usprawiedliwiała entuzjazm, z jakim ją przyjęto? a jeżeli tak, to co w niej tę wartość przedstawia? Wolno zgodzić się ze zdaniem Kaszewskiego, który *Ulanę* nazwał poematem, ale nazwę tę należałoby bliżej określić — jest ona poematem miłości, podobnie jak jest nim czwarta część *Dziadów*. Kraszewski z całą precyzją wzorowego (tym razem) psychologa, umiał stopniować uczucie, wycieniować, niekiedy do szczegółów w głąb sięgających, obraz romantycznej miłości. Ulana jest żywą i tragiczną. Szkoda tylko, że ciąży na niej tyle rysów konwencjonalizmu, który wiele miejsc jasnych w cień zasuwa. Ma się wrażenie, że autor gwałtem ustroił ją w wiejski stanik, że nieraz musiał widzieć ją — z czwartą częścią *Dziadów* w ręku, albo z poematem Słowackiego *W Szwajcarji*, i na tej podstawie zrobił bohaterką romantyczną. Dlatego powieść tym krytykom, ze szkoły romantycznej pochodzącym, albo z nią w pewnym stosunku będących, podobać się musiała, a nawet budzić zachwyt. Zresztą nie zmniejsza to jej wartości, nie przesądza, aby nie była szacowniejszą, aniżeli np. *Historja o bladej dziewczynie*. Szczupłe ramy i zbyt blisko zakreślone rozmiary powieści nie pozwalają dojrzeć tego rozpięcia psychologicznego, jakiego *Ulana* wymaga; zresztą nagłe przejście, wahania się przed decyzją, można wcale łatwo usprawiedliwić przygotowaniem, jakie istnieć mogło przed rozpoczęciem się akcji. A w ten sposób wchodzi się już *in medias res*. Szkoda tylko, że całość traktowana zbyt szkicowo. Ale była to tylko próba, przygotowanie do powieści już w poważnym stopniu psychologicznej, pomyślanej i silnie przemyślonej, do *Pamiętników nieznajomego*. Próba, można z czystem sumieniem powiedzieć doskonała.

Więcej pierwiastku tendencyjności wsiąknęła w siebie

(1) *Tyg. pet.* 1847, nr. 59. »O nowszych powieściach polskich«. — (2) *Księga jub.*, str. 148.

Historja Sawki, będąca epizodem *Latarni czarnoksięskiej* (oddz. I). Opowiadanie, albo raczej nowela, już ze względu na to, że jest jedynie epizodem w powieści, posiada charakter szkicu; brak odpowiedniego opracowania; znamiona epizodyczności przezierają z każdego motywu. A jednak jej akcja jest stosunkowo bogata, podkład społeczny szeroki, bo ześrodkowujący wszystkie aktualne kwestje ludowe. Na pierwszym planie postawiony stosunek wsi do dworu, a raczej do rządcy. Z tego rodzaju ujęciem spotykaliśmy się już dawno w naszej powieści. Kraszewski, którego łączyły przez jakiś czas bliższe stosunki z koterją petersburską, zapewne z tego powodu bokiem przeszedł koło dworu, mimo, że w istocie na ziemiaństwo i arystokrację patrzał pod kątem ostrej, ale sprawiedliwej krytyki. W *Historji* lud malowany w ciepłych barwach, rysami wzbogaconemi obserwacją, jakkolwiek nie wykluczającemi jeszcze pewnego romantyzmu w niektórych szczegółach. Autor porusza wiele zagadnień aktualnych, stara się wskazać przyczyny, dla których lud jest zły, życiem zdemoralizowany. W szczupłych ramach noweli nie mógł dać pełnego obrazu i w szczegóły wyposażonego, ale eliminuje cechy zasadnicze i te po kilkakroć podkreśla. Nie wini ludu i głośno powtarza: »Dziwicie się naszemu wieśniakowi, że czasem zepsuty, popełni występek, dziwujcie się raczej jego cnocie Maż on oświecenie, maż czas zastanowienia się nad sobą, maż obmyślany chleb na jutro? Ciężka, ciężka jego dola. A kto jej ulżyć się nie stara, ten wiele winien przed Bogiem, przed ludźmi. Za zbrodnie wielu poddanych, karaćby panów potrzeba i Bóg sprawiedliwy wymierzy każdemu według zasług jego«. W ten sposób charakter tendencyjny noweli Kraszewski zupełnie wyraźnie zaznacza. A jednak *Historja Sawki*, mimo swojej tendencji jasno się zarysowującej, mimo wszystkich cech, które ściągały gromy niechęci na inne powieści Kraszewskiego, została podobnie jak *Ulana*, przychylnie przyjętą. Co więcej, podczas gdy o całej *Latarni czarnoksięskiej* pojawiały się głosy dość ostrej krytyki, *Historję Sawki* wyróżniano i wartość jej podkreślano. Grabowski (1) zachwycał się jej

(1) *Tyg. pet.*, 1847, r. 59. »O nowszych powieściach polskich«.

prawdą, do czego również przyłączył się w przypisku Przecławski. Gdzieindziej znowu czytamy: »Wszystko tam jest z taką szczerą prawdą kreślone, tak bez przesady, raczej — zdejmowane żywcem z rzeczywistości, a jędrnie i żwawo, iż olśniony blaskiem tylu piękności, nie wiesz istotnie, czy opisowi, czy wielkiemu talentowi autora bardziej się masz dziwić. Porywany trafnością obrazów, z trudnością jeno dostrzegasz na nich małe plamki, które pozostawił pośpiech lub indywidualność autora« (1). Tylko w *Bibl. warsz.* (2) nazwano *Historję Sawki* »zbyt znaną, zbyt rozwlekłą, a chociaż przez wieśniaków opowiadana, brak jej i stylu i formy gminnej«. Naogół jednak opowiadanie spotkało się z wyrazami sympatji, a jak mówi Kaszewski »epizod ten był niejako tym gazem, który oświecał całą *Latarnię*, przez niego, rzec można, znaną i polubianą« (3). Był to też manifest młodzieży postępowej pisany z tendencją, niemal wyłącznie ku jej służbie. Brak reminiscencyj z lektury, należy przeto przypuszczać, jak o tem zapewnia autor (4), że wiele w nim faktów pełną dłonią z natury i rzeczywistości czerpano — nie było tam nic niewolniczego, bo »sztuka — słowa Kraszewskiego — wymaga wyboru razem i prawdy. Fotografji nigdy nie zastąpi... realizmem... W całej mojej krzątaninie obok kwestji sztuki, która była może najpierwszą, stała zawsze, niestety! kwestja celu i potrzeb czasu« (4).

Otóż »kwestja celu i potrzeb czasu« towarzyszyły Kraszewskiemu również przy pisaniu *Ostapa Bondarczuka*, w którym realizm (nie polegający jednak na fotografowaniu) i reminiscencje z życia łączyły się bezwzględnie z celem utylitarnym. W *Ulanie* autor nie kładzie nacisku na fakt, że przyczyną wszystkich fałszywych skutków, jakie z akcji wypłynęły, był stosunek poddańczy chłopa do pana, ale kreśląc obrazki dowolnego, kapryśnego rozrządzenia się czasem i osobą wieśniaka, ażeby go z chaty oddalić i bez przeszkody z jego żoną romans prowadzić, w pobocznych postaciach charakteryzując

(1) *Orędownik naukowy*, 1844, nr. 12. »Uwagi nad powieścią Kraszewskiego *Latarnia czarnoksięska*«. — (2) *Bibl. warsz.*, 1843/III. — (3) *Księga jub.*, str. 131. — (4) List przytoczony przez Kaszewskiego. *Księga jub.*, str. 127.

zobojętnienie na nieraz trafiające się miłostki pańskie i wyrobioną pod tym względem filozofję fatalistyczną — nasunął bacznemu czytelnikowi myśli położenia tamy tym stosunkom przez usamowolnienie włościanina. Tendencję widocznie przejrzano, a niekorzystne światło, jakie autor rzucił na współherbownego, stało się przyczyną niepopularności Kraszewskiego w salonach, gdzie sarkano na kalanie gniazda. Z wyraźniejszą jeszcze tendencją publicystyczną napisaną była *Historja Sawki*, w której obraz cierpień chłopa od jego na świat przyjścia aż do zgrzybiałej starości treść stanowi, a wskazanie na niemoralność położenia wieśniaków wszędzie otwarcie podkreślono. W każdym razie, o ile w *Ulanie* tendencja jeszcze się nie ujawniła, a nawet podpadała pod paragrafy usprawiedliwienia, o ile w *Historji Sawki* streszczała się do stosunku wsi do rządcy, o tyle w *Ostapie Bondarczuku* wieś i dwór są jedynym przedmiotem i wyłączną treścią. Dawniej partja postępowa mogła mieć co do Kraszewskiego pewne wątpliwości, teraz grał on już w otwarte karty. Powieść posiada więcej gruntu realnego, chociaż w zasadzie była dziełem idealisty (wyszła w r. 1847, ale napisaną była w r. 1845). W bohaterze splotło się poczucie wysokiej godności człowieka i myśl o położeniu włościan, wraz z idealistycznemi poglądami autora, i to wszystko w rezultacie dało powieści charakter nieskonkretyzowany i nieokreślony. Na dnie opowiadania o losach Ostapa nie było jasnej ani społecznej myśli, ani psychologicznych motywów, nic bowiem nie zmuszało do zagrzebania takiego talentu, który mógł być ludziom użyteczny, ale jedynie ekscentryczność charakteru bohatera, niemniej romantyczne przekonanie autora o druzgocącej potędze namiętnej miłości. Ostap marzył o czynie, o działalności społecznej, ale nie posiadał w życiu wyraźnej myśli i w wyobraźni wyolbrzymiał swoję położenie. Zapewne, że jest on z szeregu bohaterów, których spotykamy w *Poecie i świecie*, a którzy ostatni raz będą występować w *Sfinksie*, z szeregu tych ludzi, którzy, owładnięci jakąś myślą, nieujętą w ramy pewnych wytycznych, uginają się pod brzemieniem własnych wyobrażeń, krzyżują przeszkody w swem życiu i nie umieją się z nich wyzwolić. Hamletowski brak woli. Owo odosobnie-

nie się od społeczeństwa, oddanie się pracy na wsi — może kryło w sobie zamysły *Lekarza wiejskiego* Balzaca, który, jak mówiłem, pod innym względem silnie wpłynął na *Dziwadła*. Wszak balzacowski lekarz pod wpływem zawodu w miłości poświęca się dla ludzi — tylko, że silna organizacja duchowa autora *Komedji ludzkiej* nie pozwoliła mu prowadzić swego bohatera bez jakichkolwiek ram psychicznie niezdecydowanych i bezprogramowych. Wiedział on do czego dąży, i w zasadzie cel osiągnął, podczas gdy Ostap (w *Jarynie)* przegrywa stawkę, a jako działacz społeczny nikłą i bezużyteczną odgrywa rolę. Skoro zaś mowa o Balzacu w odniesieniu do *Ostapa*, należy wspomnieć jeszcze o *Gabinecie starożytności*. W powieści tej stary margrabia d'Esgrignon po wygaśnięciu rewolucji i wojnach napoleońskich powraca do swego majątku i wszystko znajduje w ruinie. Nie spostrzega jednak wielkich zmian, jakie ostatnie wypadki w ustroju społecznym poczyniły, nie chciał ich zrozumieć, pieszcząc w sobie wyolbrzymiałe pojęcie o szlachcie herbowej. Duma nakazuje mu zerwać z Chesnelc'm, starym przyjacielem domu, za to, że śmiał zaproponować jego siostrze Armandzie małżeństwo z du Croisier'em. Możnaby ten typ i okoliczności, w jakich d'Esgrignon się znalazł, porównać z położeniem hrabiego, ale wolno również sądzić, i to z większem prawdopodobieństwem, że typ ten powstał z rzeczywistości — hrabiów tego rodzaju musiał Kraszewski niejednokrotnie spotykać. Zasadnicze natomiast motywy, stosunek Ostapa do hrabiego i jego rodziny, zbliżają powieść bardzo silnie do noweli Chodźki pt. *Poddany*, jednego z najwcześniejszych utworów tego autora, bo jak pisze wydawca, powstałego jeszcze w latach młodzieńczych (1). Treść opowiadania Chodźki jest następująca. Piotr Koniuszonek, syn stolarza, przyjęty do dworu wojewody T., uczył się z jego synem Władysławem. Ten jednak nie lubił »poddanego«, który lepiej się od niego uczył. Gdy Władysław wyjechał do szkół, na prośbę jego matki wysłano z nim i Piotra, który jednak, prześladowany w szkole z powodu swego niskiego pochodzenia, uciekł w świat. Pojawia się następnie jako znany adwokat

(1) *Obrazów litewskich ser. I.* wyszła w r. 1840.

i szambelan królewski. Poznany przez Barbasewicza, marszałka dworu wojewody, Piotr wraca, uznając prawo dawnego pana do poddanego. Opiekuje się nim zięć wojewody, podkanclerzy litewski, który wyjednał mu u swego teścia zniesienie poddaństwa. Szambelan (Koniuszyński) przyjeżdża do wojewody, spotyka swego ojca i brata, których serdecznie wita. Wzruszony tem wojewoda znosi poddaństwo całej rodziny Koniuszonków, a następnie Piotra, jako przyjaciela, sadza obok siebie przy stole. W zasadniczej więc koncepcji jest nowela Chodźki podobną do powieści Kraszewskiego, jedynie zakończenie nieco odmienne. Kraszewski bowiem ten sam temat sprowadził na drogę większej rzeczywistości i prawdy — u Chodźki sielskie stosunki między wojewodą a Koniuszonkami były raczej ideałem, duma hrabiego rzeczywistością. Ideał postępu klasowego, który w noweli Chodźki podkanclerzy reprezentuje, u Kraszewskiego przedstawia Henryk, syn hrabiego, wychodzący z tego założenia, że wykształcenie znosi różnice klasowe. Ale na tem już wyczerpują się możliwe reminiscencje z lektury.

Łączą się z tem osobiste wspomnienia, jak przemarsz wojsk napoleońskich, epidemja cholery w wiosce Kraszewskiego, które dostarczyły mu szeregu nowych motywów. Inna rzecz, jeżeli mowa o *Jarynie*, powieści, w której kłócą się ze sobą motywy romantyczne, łatwe do rozgraniczenia z realistycznemi (dwór Michaliny oraz rządca jej posiadłości). Idealizm, filtrowany przez upodobania romantyczne, ogniskuje się w postaci Ostapa.

W *Ostapie* Kraszewski w silnych rysach zaznacza różnicę między bohaterem a hrabią. Postać bohatera, wyprowadzona z idealizmu, nieraz bezwarunkowo pozbawionego trzeźwego punktu patrzenia, jest czasem naiwną i mocno nienaturalną. A trudno powiedzieć, że to nic nie szkodzi — Ostap w takiem oświetleniu zatraca swój charakter wsi, realny, z rzeczywistością się liczący: jest to sielankowość, na koturnach chodząca, dobra do powieści romantycznej, ale nie mającej reformę ustroju społecznego na celu. Czytelnik wreszcie się zniechęca do bohatera, nazwie go poprostu rozmazanym i papierowym pomysłem. Brak tu wsi, jakkolwiek trudno

powiedzieć, że jej Kraszewski nie znał i nie czuł i nie rozumiał. Rozumienie to jednak zabarwiał zawsze roussowski punkt patrzenia, sentyment romantyczny. Wreszcie naprawdę trudno go nazwać ideałem ludowca, a nie godzi się postawić obok Lekarza wiejskiego Balzaca. Kwestję społeczną, mimo że z ludu wyszedł, stawia Ostap niżej, niżeli własne uczucie, niżeli miłość dla Michaliny, i przekreśla ją dla celów osobistych. Romantyzm wziął górę nad ideologją społeczną, a Ostap, opanowany przez uczucie, widzi w niej ciężar, który życie jego druzgocze. Albo, czy jego uległość wobec każdego widzimisię hrabiego, jego bezracjonalność postępowania nie jest wskróś romantyczną? Tacy ludzie mogą śnić o czynie, ale czynu nie stworzą. O ileż wyższą jest postać społecznika, również przez uczucie opanowanego, doktora Judyma w *Ludziach bezdomnych*. W powieści Żeromskiego bohater również pasuje się z bezładem otoczenia, i pasowanie to, przeniesione w sferę wewnętrznych przeżyć, jest przedewszystkiem walką z samym sobą, z naturalnem przywiązaniem i pociągiem do powszednich uroków, tego właśnie życia, które do gruntu przeobrazić pragnie. Wyrażenie »bohater« w odniesieniu do *Ludzi bezdomnych* nie jest właściwie ścisłe, bo powieść posiada nie jednego, ale całą grupę bohaterów, uosabiających różne fazy tragicznego konfliktu, stanowiącego oś moralną dzieła. Doktór Judym jest również z ludu, jest lekarzem, czuje się cząstką tego tłumu, o którego szczęściu marzy, ale czując w sobie brak sił do ogniska domowego wobec ogromu pracy społecznej, rzuca ukochaną kobietę i woła: »Nie mogę mieć ani ojca, ani matki, ani jednej rzeczy, którąbym przycisnął do serca z miłością. Muszę wyrzec się szczęścia, muszę być sam jeden«. Pozostał sam jeden, a Joasia odeszła z sercem rozdartem na szczęty. W ten sposób Żeromski z nieubłaganą koniecznością przeprowadził konflikt między egoizmem a altruizmem i zwycięstwo tego ostatniego, ale choć powieść jego nie jest rzeźbą w twardym i trwałym marmurze, lecz miękkim modelem glinianym, ten model rzeczywiście żyje, cierpi, płacze i kocha, a marzenie doktora Judyma o czynie po ciężkiej, wewnętrznej walce, po przekreśleniu wszystkich indywidualnych wartości życia, czynem się stało. Nie można

tego powiedzieć o Ostapie, jakkolwiek Kraszewski poruszył tensam motyw psychologiczny, a na tychsamych przesłankach oparty, jakkolwiek i tutaj egoizm walczy z altruizmem. Ale, gdy w powieści Żeromskiego świadomość świętości pracy społecznej przezwyciężyła wszelkie marzenia o szczęściu nawet drogą tragicznego konfliktu, w *Ostapie* bohater, wyposażony w naturę romantyczną, miłość osobistą na pierwsze wyniósł miejsce, a przez to osobiste szczęście przekreślił. Bo w Ostapie uczucie osobiste, romantyczne czyn zabiło, w pojęciu jego stało się czynem *(Jaryna)* pierwszym, ale i ostatnim — dlatego brak w nim najmniejszego programu i celowości, a wszelkie przeszkody wyolbrzymiał we własnej fantazji. Tak więc tendencja w *Ostapie* i *Jarynie* zawiodła wobec romantyki może nawet wbrew świadomości autora (1).

Natomiast znacznie więcej charakteru ludowego ma w sobie *Budnik*, napisany jeszcze w r. 1847, drukowany dopiero w następnym, w *Bibl. warszawskiej.* Kraszewski wydobył tu na jaw postać, zupełnie nieznaną w naszej powieści, napół chłopa, napół szlachcica. *Budnik* pod względem rysunku charakterów, artyzmu, zużytkowania świateł i cieni należy do najlepszych powieści Kraszewskiego. Bohater, typ ciekawy i oryginalny, widzi swoje szczęście w córce Julisi, a skoro to szczęście jego zgasło, nie zadowala się najzwyklejszą wiarą. Nie była to bowiem natura jednolinijna, podatna na różne wichry życiowe i umiejąca się pod bat losu naginać, ale twarda i z borowych pni ciosana, z borem zrosła, choć w nim nie wyrosła. I natura mściwa. Jednak charakter zemsty Bartosza jest odmienny, niżeli Oksena. Mąż Ulany jest typem naj-

(1) *Dziennik mód paryskich* (r. 1848, nr. 1), w art. p. t. »Nowsze powieści polskie«, nazywa *Ostapa* najpiękniejszą powieścią Kraszewskiego, Misię i Henryka najnaturalniejszemi postaciami, w opisach widzi rękę mistrza. — Gdzieindziej wskazywano na nienaturalności i przesadę w powieści, niepodobieństwo sytuacyj. Przybycie Henryka do futoru jest najniezręczniejsze, natomiast sceny z Jaryną mają w sobie coś »wdzięcznie prawdziwego. Sama Jaryna ma wdzięk kwiatka polnego, albo leśnej jagody. Pomięszane w niej zalety obok zdolności poświęcenia się, robią z niej coś odrębniejszego: wcale niepospolitego«. *(Przegląd poznański*, 1850, t. X, str. 606, »Piśmiennictwo«).

zwyklejszego pokroju i dlatego zemsta jego ma tło i wymiar moralny stosunkowo niski — stąd jakakolwiek krzywda byłaby go zdolna pchnąć do jednakowego odwetu. W Bartoszu zemsta ma szlachetne tło, wynikała z najserdeczniejszych uczuć i była wewnętrzną, nieprzepartą koniecznością i mocą.

Powstanie powieści w przedmowie do wydania z r. 1879 tak Kraszewski komentuje: »Autor we własnej wiosce miał budników i mógł się ich obyczajom przypatrzeć, a malował, jak zwykle, z natury. Leżało wówczas wogóle na sercu wprowadzenie naszego, własnego, rzeczywistego świata do powieści, w miejsce konwencjonalnych obrazków, a nawet salonowych historyj, które barwy ani charakteru nie mają nigdy innej nad kosmopolityczną. Leżało też w sercu równouprawnienie wobec sztuki tych klas społeczeństwa, które przedtem nie miały prawa ani do sceny, ani do romansu, ani do obrazu, chyba przyodzianego w jakąś szatę skrojoną przez urzędowego krawca«. Z tem wszystkiem razem *Budnik* jest najbardziej tendencyjną jego powieścią ludową. Czy jednak tendencja powieści zaszkodziła? Bynajmniej. Sztuka pokryła tu wszelki cel — szybkość akcji, rozmaitość typów i obrazków, trafność opisów, doskonale zindywidualizowany dialog, a przedewszystkiem silnie odczuty charakter Bartosza — wszystko to każe zapominać o jakiejkolwiek tendencji. Powieść czyta się nie z łezką sentymentalnego rozrzewnienia, ale z głębokiem współczuciem nad losami bohatera. Postać to w śmiałych rzutach rzeźbiona, mocna w koncepcji, pomyślana w wykonaniu bardzo szczęśliwie wypełnia całą powieść, niemal rozsadza jej ramy. Nie zwracamy tyle uwagi na dwór w Sumaczej, podkomorzynę, Jana, jakkolwiek są to obrazki, naprawdę po mistrzowsku zdjęte, ani na Pawłową, Macieja, Julisię, chociaż charaktery są z taką prawdą schwycone, że muszą utkwić w pamięci, ale na — Bartosza. Dodać wreszcie należy, że w całej powieści niema ani jednego niedociągnięcia, najmniejszego niepotrzebnego motywu, a przez to wszystko *Budnik* jest perłą wśród powieści Kraszewskiego.

ZAKOŃCZENIE.

Dziwadła są chronologicznie ostatnią rozpatrywaną powieścią, ostatnią z tego względu, że obejmuje nietylko pewien całość stanowiący okres twórczości Kraszewskiego, zamknięty pod względem wyrobienia technicznego i wpływów, szukania własnych dróg i walki o własne wartości literackie, ale i z tego powodu, że z nią dochodzimy do granic przygotowań poglądów na świat, życie, społeczeństwo, kulturę, filozofję i skrystalizowanie myśli. Z *Tomkiem Prawdzicem* zamykamy pewien zaokrąglony w sobie pogląd filozoficzno-życiowy, z *Budnikiem* zarysowuje się program zapatrywań socjalnych, z *Dziwadłami* osiągamy wreszcie całość wszystkich problemów, wówczas przez prąd życia płynących. Odtąd Kraszewski będzie wprawdzie niejedną kolej zmienności zapatrywań w każdym kierunku przechodził, niejednokrotnie zdecyduje się na korektę tego, co pierwej kanonem było, zaryzykuje rewizję dawnych programów, ale rdzeń i istota zdobytych wartości pozostaną naogół trwałe i wytyczne przyszłej działalności stanowić będą. Prawda, że przekonanie o jego chwiejności, braku zdecydowania, energji życiowej oraz jednolitości w postępowaniu, zawsze tkwić będzie w świadomości czytelnika jego powieści, ale przy bliższem rozpatrzeniu dzieł, głębszem rozczytywaniu się w jego artykułach, w niezliczonej ilości po współczesnych czasopismach rozproszonych, da się wytyczyć pewną linję, której trzymać się należy przy ocenie dzieł przyszłych. Pozostanie nazawsze niezniszczalną nić idealizmu, znojnego trudu pracy społecznej, pełnych żelaznej wytrwałości usiłowań o dobro kraju, który całem sercem kochał i którego szczęścia pragnął. W zakresie programu literackiego nie umiał się ustatkować, tak, jak Rzewuski albo Kaczkowski, pozostać chwalcą minionych czasów, jak Sztyrmer, fantastyce i Hoffmanowi wyłącznie sprzyjać, jak Żmichowska, sztukę uwielbiać, entuzjazmować się powieściami p. George Sand, jak Dzierzkowski, trzymać się Balzaca, jak Gra-

bowski, w powieściach historycznych Scottowi kadzidła palić, nie umiał mistrza sobie obrać i nie chciał. Brał z każdego to, co za dobre uważał, choć sam niczego nowego nie stworzył, wyłącznie nikim się nie zachwycał. Ale bo też właśnie przez to tak trudno Kraszewskiego podporządkować pod kategorję jakichkolwiek typów. Brał swoje dobro tam, gdzie je znachodził, przewartościowywał w ogniu twórczości, zmieniał i trawił w procesie myśli, amalgamował obce pomysły i we własne ramy ustrajał. Czy jednak wolno robić mu z tego powodu zarzuty? Nie, stanowczo nie. Czem jednak tłumaczyć ten brak oryginalności pomysłów i wykonania w szeregu powieści? Zgodzić się należy, że fantazja jego słabego była lotu, że nie umiał stworzyć własnej fabuły, dać jej oryginalnej myśli. Ale do tego dochodzimy dopiero drogą szczegółowych badań, szeregu paralel, mogących dać miarę, o ile ten tak płodny i niesłychanie pracowity umysł był mało, pomimo wszystko, twórczym. Przecie spotykamy się z całym szeregiem wpływów, mniej lub więcej silnych i w oczy wpadających. Więc Hoffmann, Jean Paul Richter, Kock, Sterne, Richardson, Fielding, Dickens, Byron, Goethe, Schiller, Scott, Balzac, Molier, Gogol, Puszkin, p. George Sand, Rej, Krasicki, Fredro, Skarbek, Jaraczewska i inni. Oto stopnie, przez jakie Kraszewski do r. 1850 przechodził. Najbardziej zaś zastanawia ta okoliczność, że wpływy obce nigdy nie centralizowały się wyłącznie około pewnej szkoły literackiej. Obok fantastyków w rodzaju Hoffmanna i Richtera motywów byronowskich i dekoracyj osjanicznych spotykamy pomysły wskróś realistyczne na miarę Balzaca, obok motywów ze szkoły p. George Sand partje, których nie powstydziłby się żaden naturalista. Czem to tłumaczyć, tę niejednolitość programu, to lawirowanie wśród prądów literackich? Są umysły, a do ich szeregu należy przedewszystkiem zaliczyć Słowackiego, które z powodu znacznej sumy wrażliwości wchłaniają obrazy i wrażenia z zewnątrz doznane tak silnie, że stają się one w ich świadomości jasno skrystalizowanym, oryginalnym wytworem własnej myśli i uczucia. Takim był w wysokim stopniu Kraszewski. Szeroki zakres jego studjów, ulegających najrozmaitszym prądom i nastrojom literackim, przyczyniał się

do kojarzenia w jego umyśle motywów, niejednokrotnie wprost sprzecznej sobie wartości i charakteru. Motywy te z czasem nabierały coraz większej mocy, stawały się jego własnością, wypływały w formie nakazu twórczego i tą drogą wchodziły na tory realizacji w powieści. Stąd trudno mówić, że Kraszewski nie był oryginalnym, jeżeli w dziełach jego spotykamy pomysły, z lektury zaczerpnięte. Autor bowiem nie uświadamiał sobie nawet, że w danym motywie naśladuje pomysł obcy, i dlatego mógł o sobie śmiało powiedzieć, że idzie własną drogą. Tu właśnie znajdujemy wytłumaczenie, dlaczego niejednokrotnie z lektury zaczerpnięte pomysły wkładał w tok rozwijającej się akcji, jakkolwiek bynajmniej nie harmonizowały one z charakterem danej powieści.

Wszystko to razem naprowadza na to, że Kraszewski był raczej umysłowością przetwarzającą, aniżeli twórczą, że jego proces myślowy podpadał raczej kategorjom uczuciowym, chwilowowrażeniowym, aniżeli fantazji. Tak też rzeczywiście było. Słaba fantazja nie dozwalała mu na rozpięcie pomysłów zbyt szerokie, na stworzenie skomplikowanej akcji, mogącej wzbudzić zainteresowanie i czytelnika uwagę zwrócić. Za to umiał przez doskonałą obserwację nakreślić szczegóły charakterów, wprowadzonych do powieści osób, dać szeroki i wystudjowany opis albo obraz. Za to umiał mówić do społeczeństwa, dawać myśl, godną miłującego kraj nauczyciela, aniżeli wrażeniem sztuki, nastrojem przemawiać. Choć sam miał pełne miłości serce, do serca przemówić nie był zdolny, ale do rozumu. To było też przyczyną skłonności jego do kierunku raczej realistycznego, aniżeli romantycznego, i powodowało, że jego zachwyty romantyczne były sztuczne, cała fantastyka wytworem fabrykującego rozumu, że powieści jego utrzymane na wysokości sztuki realistycznej, do najlepszych zaliczyć należy. Kto wie, czy Kraszewski, gdyby umiał zdobyć się na spokój i równowagę, przykrojone do miary np. Korzeniowskiego, gdyby się odznaczał mniejszą rozlewnością talentu i kierunku twórczego, mniejszą rzutkością umysłu, chwiejnością fantazji, może byłby w powieści polskiej sięgnął wyżyn balzacowskich.

Jednak, tak czy inaczej, mimo takiego charakteru talentu,

różnolitego stopnia wartości i oryginalności jego powieści, Kraszewski nie traci swego znaczenia i pozostanie zawsze tem, czem go rola jego w społeczeństwie mianowała. Bo nie na oryginalności pomysłów ani inwencji polegała jego wielkość, a nawet nie na wykonaniu powieści, często niedbałem, a więc nie na wartościach artystycznych, ale na tem, co w powieści wkładał, albo jeśli kto woli, na tem, że wogóle istniały, bo przez nie rozbudził myśl i samoświadomość społeczną.

* * *

Jakież inne wnioski można wysnuć z tego pierwszego, lata 1830—50 obejmującego, okresu twórczości Kraszewskiego? Przedewszystkiem okazuje się, że cała jego twórczość nie skupiała się w jakimś wytycznym celu, ale obejmowała szeroki zakres działania, dotykała wszystkich strun we współczesnych umysłach dźwięczących, tak, iż niema powieści, któraby nie była zwierciadłem jakichś wydarzeń, prądów, zapatrywań. Wszystko się u niego splata bezładnie i niejako samorzutnie, jakby wedle jednozgodnego nakazu, wywodzącego się z potrzeb społecznych. Nigdy nie mógł iść raz wyznaczoną drogą, ale zawsze przerzucał się w najrozmaitsze kierunki, tak, że każda myśl poruszona przejść musiała przez szereg oświetleń i filtracyj. Podziwiać trzeba nadzwyczajną ruchliwość myśli i wszechstronność zużytkowanego materjału, co sprawia, że jest on wyrazicielem współczesnego ducha czasu, wiecznie niespokojnego i nieznanego celu poszukującego, i tegoż ducha tłumaczem. Całokształt problemów estetycznych, filozoficznych, religijnych i społecznych, stanowiących treść ówczesnej duszy, rozwija się w bogatym obrazie w jego powieściach, ale na słabych podstawach się opiera. Umysłowość Kraszewskiego znamionuje niemilknący do końca życia popęd do przyswajania przez rozległą, szybką i chaotyczną, bo bezplanową, nawet bezideowością charakteryzującą się lekturą, olbrzymiego zasobu faktów, szczegółów, nie znajdujących jednak w umyśle gotowych grup pojęciowych, któreby pozwalały materjał ten rozszeregować, rozdzielić i zasymiłować. Brak stąd skupienia około jednej kategorji myśli, brak przetrawienia zdobytego materjału i jego racjonalnego zużytko-

wania, brak wreszcie umiejętnego ujęcia całości, nawet pewnych zamkniętych grup pojęciowych w ramy wiążącej i rozświetlającej wszystko syntezy. Pęd umysłu nadzwyczajnie ruchliwego i jak mimoza na każdy objaw czułego, z ciekawością nieprzezwyciężoną nasiąkającego coraz to nowym materjałem, łączył się z biernością, nie zdolną ograniczyć się i poprzestać na przyswojeniu oraz opanowaniu myślowem pewnej części materjału, któryby mógł stanowić podstawę do planowego gromadzenia pojęć i wiadomości.

Tensam objaw spotykamy w zakresie jego uczuciowości, rzutkiej, identyfikującej się z wrażliwością, odzwierciedlającą każdą zewnętrzną podnietę, ale nieskupioną, a przez to niezdolną do silniejszego, i jakąkolwiek trwałością nacechowanego reagowania. Przeskakiwanie z faktów na fakta nie dozwalało na proces myślowy o większej rozpiętości i odbierało naturalną siłę pędu. W tem znajdujemy psychologiczne wytłumaczenie faktu, dlaczego Kraszewski nie działał wielkością swego uczucia, przeżyć, ale zawartością myślową, moralną stroną materjału, dostarczonego przez obserwację i lekturę. Podobnie ta wrażliwość i uczuciowość tłumaczy jego stosunek do zewnętrznych wpływów. Jednostki silne, odznaczające się energją myśli, uczucia i woli, starają się narzucić otoczeniu swoje pojęcia, a spotkawszy się z oporem, rozpoczynają walkę lub zamykają się w sobie. Trudno do tej kategorji zaliczyć Kraszewskiego. Wrażliwy, uczuciowy, o słabej woli mimo swej ruchliwości umysłu, a może właśnie dzięki temu, podlegał zawsze jednostkom duchowo najsilniejszym lub też nastrojom, które chaszyszowo działać mogły. Dlatego to właśnie podlegał wpływom jedynie silnych indywidualności literackich, tych, które wówczas stanowiły przedmiot ogólnego zainteresowania i uwagi. Gdyby Kraszewski był świadomie naśladował, byłby nie poddawał się wpływom umysłów powszechnie znanych, gdy tymczasem czerpie materjał u pisarzy głośnej reputacji. Albowiem jednostki silne opanowały jego indywidualność, zżywały się z jego procesem myślowym, tak, że materjał w ten sposób przyswojony uważał za swoją własność.

* * *

Ta wielostronność powodowała jednak brak ideowego oświetlenia i powiązania z sobą tych niezliczonych motywów, które, ustawicznie snując się w myślach autora, rozpraszały się z powodu słabości kompozycji, wiążącej się ze słabością akcji, powszedniością wprowadzanych do powieści postaci. Stąd w powieściach luźność i epizodyczność fabuły, brak skoncentrowania akcji, tak, że wybija je jedynie artyzm charakterystyki i opisów, ich plastyka i zwięzłość oraz moralny i społeczny podkład. Jednakże rozlewna uczuciowość pisarza, rozpraszająca się i nieskupiona w ogniu idei sprawia, że, mimo niejednokrotnie wysokiej wartości poszczególnych epizodów rozpraszają się one i zanikają, zatracają w uwadze czytelnika.

Stosunkowo najsilniejsze skupienie idei z wartością artystyczną nastąpiło w powieściach ludowych. Miały one wybitny podkład uczuciowy. Przekonanie, że w klasie wiejskiej tkwi siła społecznego odrodzenia, nadało tej uczuciowości wyraźny kierunek, a wyobraźni nasuwało nowy przedmiot do powieści, tem silniej myśl opanowujący, że warunki życiowe nakazywały głos zabierać. Stąd, dzięki zharmonizowaniu się warunków, stosunkowo rzadkiemu w powieściach obyczajowych i historycznych, połączone uczucie z opanowaniem pojęciowem i artystycznem ujęciem przedmiotu jest zupełnie inne: tam więcej krytyczne, a przez to niejednokrotnie ironją zaprawione, tutaj ciche, spokojne i łagodne. Wypływało ono z jego przekonań o zadaniach pisarza, przekonań, że »minęły czasy, gdy literaci pisali tylko dla koła literatów, dziś muszą być oni przywódcami i naczelnikami moralnymi swego wieku«. *(Studja literackie).*

Wrażliwość jednak, pociągająca za sobą łatwe przyswajanie sobie pewnych wrażeń, a równocześnie ciągła ich zmienność nie dopuszczały do silniejszej reakcji uczuciowej. To też nie spotykamy u Kraszewskiego wielkich namiętności.

Może najsilniej odczuwał przyrodę, a jakkolwiek nastrojów swojej duszy z całą mocą i plastyką wyrazić nie zawsze umie, to jednak w powieściach uczucie to bije szeroką falą, wydostaje się przez każde słowo, tak, że niejednokrotnie entuzjazm ten dochodzi do niemego zachwytu i zlewa się z uczu-

ciem religijnem *(Pamiętniki nieznaj.)*. W innych wypadkach odpowiedni efekt świetlny wywołuje w nim nastrój uczuciowy, zlewający się również z refleksją na temat religijny *(Historja dziewczyny z pod Ostrej Bramy)*.

Miękkość natury Kraszewskiego i jego uczuciowość były powodem do zachwytów nad wsią, w której widzi wszystkie dobre pierwiastki, a najzdrowsze instynkty. Oczywiście, że sprzyjały temu sentymentalnemu poglądowi na wieś nastroje romantyków.

Naogół Kraszewski, mimo swej uczuciowości, która zwykle nie sprzyja silniejszemu skupieniu uwagi, lubi dużo rozmyślać nad każdą nasuwającą się kwestją, dyskutować, bronić swojego zdania. Ale i tutaj nadmierna uczuciowość nie pozwala na tworzenie rzeczy skończonych, opracowanych. Wobec ogromu materjału myślowego, coraz to nowych nasuwających się tematów, nie umiał dłużej uwagi utrzymać na jednym przedmiocie, a przez to w powieściach jego często wyraźnie znać, że autor pracuje już automatycznie, raczej podświadomie, że stara się powieść możliwie najprędzej skończyć, aby nowy pomysł, który w tej chwili w wyobraźni się snuje, zrealizować. Lecz to nie przeszkadza, że bohaterowie jego po największej części są typami stworzonemi przez umiejętnego obserwatora, nie ograniczającego się do poszczególnych rysów, ale dającego syntetyczną całość przez kilka plam, a przez to stwarzającego ludzi żywych i prawdziwych. Przez to z ludźmi, których spotykamy w powieściach Kraszewskiego czujemy się spokrewnieni, współżyjemy z nimi i współpracujemy, widzimy ich w teatrze, na spacerze i t. d. Mimo powierzchowności wykończenia, płytkości opracowania, w powieściach jego często stykamy się z iluzją życia, szerokiem i śmiałem zakreśleniem obrazu. Co więcej, autor nietylko starał się zrozumieć swoich bohaterów, ale i środowisko, w którem się obracali. Prawda, że nie zawsze to mu się wiodło: Kraszewski, jakkolwiek umiał odczuć poszczególne postacie w swoich powieściach, ale opanować myśli tłumu nie był zdolny, bo to wymagało większego skupienia uwagi.

Dialog Kraszewskiego jest zazwyczaj dobry, charakteryzujący sytuacje i ludzi. Oprócz niekiedy przedługich ekskur-

sów oratorsko-moralizatorskich, czasem harmonję całości psuje skłonność do opisów szerokich, przewlekłych, a przez to męczących. Rozległość pomysłów pociąga za sobą szczególne upodobanie w opowiadaniach. Z drugiej strony podkład moralno-społeczny, zaniedbanie niejednokrotnie najprymitywniejszych wymagań artystycznych sprawia, że znaczna część, zwłaszcza jego pierwszych powieści, nie może budzić szczególniejszego zainteresowania, rozpraszającego się w nadmiarze uwag, które, jako materjał na czasie będący miały wielką wartość, dziś są tylko świadectwem, pamiętnikami, materjałem pomocniczym do badań, ciekawym dla socjologa i psychologa, dla historyka, ale nie przynoszących żadnych intensywniejszych i wyższej wartości wzruszeń dla czytelnika.

Cóż dopiero mówić o powieściach historycznych, nacechowanych względnym stosunkiem uczuciowym, w których widać posługiwanie się obfitym, ale nierozsegregowanym materjałem, brak syntezy i kompozycji. Na materjał ten patrzy Kraszewski raczej okiem badacza, reaguje na wypadki bez głębszego zainteresowania, bez sięgnięcia w głąb duszy; nie stara się tchnąć w nie swoich uczuć, podnieść czyny swoich bohaterów, opowiada o nich raczej, a nie pokazuje, kieruje nimi, ale pozbawia samoistności, charakteryzując określeniami, opisami, tłem, zebranym materjałem archeologicznym, kostjumami.

Mimo wszystko jednak w latach przed r. 1850, wyrabia się w Kraszewskim pisarz samoistny, który wprawdzie z poza siebie pobudki przyjmuje, ale który działa bezwarunkowo pod naporem własnych impulsów. Jego powieściom brak wiele do postawienia ich obok Scotta, Balzaca (jak współczesna krytyka pragnęła), w każdym jednak razie przynoszą dużo rzeczy nowych, przemawiają tonem poufałym, przenikającym do umysłów. Kraszewski patrzy na świat i widzi w nim zło nieodłączne od warunków natury ludzkiej, ale nie rozpacza, nie wątpi, a jeżeli mimo to Gustaw i Juljusz popadają w sceptycyzm, to dlatego, że stali ponad przeciętnością, podczas gdy ci zwyczajni, szarością nacechowani czują się naogół dobrze i swobodnie w kręgu otaczającego ich życia. Stąd niema w powieściach Kraszewskiego zrozpaczonych i samobójców,

są tylko — jak słusznie mówi Kaszewski — nieświadomi wędrowcy, którzy nie odrazu trafiają na drogę wiodącą do celu. Życie dla niego nie jest przypadkiem natury, ale etapem, prowadzącym do wyższej szczęśliwości. Dlatego też w powieściach jego, mimo niejednokrotnych przebłysków pesymizmu, ponad wszystkiem góruje hasło *nil desperandum,* hasło człowieka, któremuby się serce zakrwawiło, gdyby musiał zwątpić o tem, co całą duszą ukochał — o ludzkości.

INDEKS.